CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

591

septiembre 1999

DOSSIER:
El diseño en España

Dominique Viart
Filiaciones literarias

Odo Marquard
Historia universal e historia multiversal

José Martín Carmona
El infierno

Cartas de Argentina, París e Inglaterra

**Notas sobre Quevedo, Popper, Felipe II,
Velázquez, Osvaldo Dragún y Henry Roth**

Entrevistas con Miguel Herrero de Miñón y Emilio Gil

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-98-001-6

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

591 ÍNDICE

DOSSIER
El diseño en España

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
El diseño en España

Coordinador:
Javier Arnaldo



Anónimo: *Naranjina* (1948).

La historiografía del diseño en España

Javier Arnaldo

Laszlo Moholy-Nagy llamó *Telefonbilder* o «cuadros telefónicos» a pinturas en esmalte suyas de 1922 que «se podían haber encargado por teléfono», ya que estaban proyectadas en papel milimetrado y contaban con todas las muestras de color que correspondían a cada una de las divisiones. Este encuentro con los atractivos de la composición artística tecnificada tiene mucho de premonitorio de ese lugar común entre los diseñadores gráficos de hoy que es la digitalización de la imagen. La experiencia artística y la del diseño gráfico han tenido numerosos efectos recíprocos como éste a lo largo de nuestro siglo, pero no por ello se ha dado pie a una historiografía que englobe verdaderamente el arte y el diseño como objeto de estudio. El desarrollo incipiente de los estudios históricos sobre el diseño confirma la necesidad de una independencia disciplinar.

1. «El diseñador trabaja para solucionar un problema concreto de un cliente concreto. Y esa solución debe ser producida industrialmente. Lo que se espera del diseñador no es que esté inspirado, sino que sea extraordinariamente competente para entender un problema y resolverlo». Esto respondía Alberto Corazón cuando le preguntaban por su actividad profesional, que a menudo se siente muy cercana a la creación artística. La contestación no deja lugar a dudas: en el estudio del diseñador se analizan los requerimientos de un encargo (un modelo de cajero automático, una pieza de mobiliario urbano, la maqueta de un anuario de empresa o la cubierta de una colección de libros, por ejemplo) para dar con una propuesta óptima. Otro profesional español del diseño, Miguel Milá, decía asimismo que su trabajo consiste en «poner orden en los diversos elementos que componen un objeto». Se refiere a los elementos tales como la finalidad, la adecuación, los materiales y cualesquiera otros condicionantes a los que atiende el diseñador.

Podría asemejarse algo este cuadro al del trabajo de un arquitecto o de un ingeniero, pero para nada al del artista plástico actual, cuyos objetivos se escapan tanto a la utilidad, como a la comunicación con los clientes. La intervención de artistas en asuntos de diseño, con todo, no es cosa rara, y

más de una vez nos encontramos con que a la hora de reconstruir la historia del diseño gráfico o industrial, se establece una secuencia de lectura perfectamente subordinada a la historiografía de los estilos artísticos de la edad contemporánea. Esta superposición se hace muy interesante, ya que refleja, por un lado, una relativa dependencia de la historiografía del diseño, aún en ciernes, de un campo de conocimiento mucho más desarrollado desde el punto de vista disciplinar, pero cuyos objetos de estudio no obedecen a las mismas expectativas de creación.

Es cierto que el movimiento moderno ha abundado en las fórmulas de la «obra de arte total», bajo las cuales arquitectura, pintura, mobiliario, escultura, diseño gráfico, escenografía, etc., contribuyen, ajustándose a determinadas normas de «estilo», a la formación de un horizonte artístico unívoco y trabajan en favor de su complementareidad. Esto ha ocurrido en la *Sezession*, en el *Stijl*, en diversas manifestaciones constructivistas y, en general, en los fenómenos artísticos organizados en torno a la preceptiva del *Gesamtkunstwerk*. También es verdad que el diseño gráfico, lo mismo que el industrial, es difícil de aislar del conjunto de la cultura visual vigente en cada momento. Es más: idealmente el diseño concreto se hace incluso representativo de una totalidad de manifestaciones: el logotipo de las Olimpiadas de México o una portada de un disco de Bob Dylan, pongamos por caso, arrastran connotaciones que nos enfrentan a toda una época y no sólo a soluciones gráficas puntuales. Se diría que hasta atesoran de forma típica ideal una mayor representatividad que un cuadro museable, debido precisamente al mucho mayor poder de penetración social del que gozaron.

Sin embargo, al margen de los efectos de este tipo de condicionantes en la lectura historiográfica del diseño, existe la imposibilidad de identificar las intenciones de los diversos instrumentos de la cultura visual. Los mismos productos del diseño gráfico, por ejemplo, son una inmensidad irreductible de propuestas que no cabe evaluar bajo un mismo prisma. De la revista de moda al plano de las líneas de autobús o al envoltorio de un azucarillo hay una infinita diferencia, por lo que respecta a su determinación, a su público, a su utilidad. Y, por lo que afecta a la comparación con las realizaciones de los artistas plásticos, las dificultades para mantener una idea de unidad van en aumento. El diseño, por ejemplo, no obedece a los criterios de «calidad artística» que estamos hartos de considerar en relación a la pintura que seleccionan los museos, sino a un valor que suele transcribirse con palabras del tipo de «buena resolución». El diseño siempre remite, a diferencia del trabajo puramente creativo, a valores de uso, a funciones que debe cumplir. No coincide con las obras de arte ni en los medios que emplea para darse a conocer (una galería, un catálogo de existencias), ni en

el propósito de su exhibición. Pero tampoco los supuestos de los que han partido esas creaciones son comparables. Si a uno le motiva el encargo, a otro le motiva, digamos, la ausencia de encargo. El diseño gráfico, aunque sepamos su autor y lo consideremos obra de un autor, es por definición anónimo, obra que requiere la discreción de la individualidad. En cambio, cuando visitamos una exposición, es el sello de autor lo primero que queremos que se nos ofrezca.

De todos modos, podríamos olvidarnos por un momento de las divergencias, y pulsar la posibilidad de trasplantar lo artístico al campo de lo gráfico y viceversa. Hay casos notables, como la pintura de Andy Warhol y de otros artistas del pop, en los que topamos con una clara trasposición del lenguaje del cartelismo a la pintura. Estos cambios de escala transgresores responden a nuevos aprovechamientos del diseño que no podemos decir que se hagan siempre factibles. Recordaremos un cuadro de Juan Gris titulado *La maceta de geranios.* Data de 1915. Presenta un bodegón sobre una mesa presidido por la maceta de geranios y un periódico (doblado), del que se ve fundamentalmente la cabecera: *Le Figaro*. La pregunta es si este estupendo cuadro podría servir de cartel para el diario parisino. Ignoro si ha habido ya alguna campaña de relanzamiento de *Le Figaro* en la que se empleara este u otro cuadro cubista, pero seguro que para 1915 el uso de *La maceta de geranios* como cartel era impensable. Con la osadía extrema de los recusos formales que se observa, nadie sostendrá que el lenguaje de Juan Gris buscara la comunicación con la generalidad del público. Tampoco es un cuadro concebido para su reproducción masiva. Por otro lado, es la ausencia de una función informativa específica lo que deja a esta imagen sin efecto de cartel. Su riqueza semántica, sus ambigüedades incontables y, en suma, la complejidad del cuadro impiden que pueda considerarse dentro del campo del «diseño gráfico», cuyo mayor requisito estriba en la comunicación visual inequívoca de mensajes concretos.

A. M. Cassandre realizó en 1925 un soberbio cartel para el periódico *L'Intransigeant* que merece la pena comparar con el cuadro de Juan Gris. Salvo por el hecho de que en ambas imágenes se hace referencia a un periódico, no podían ser más diferentes. En el cartel de Cassandre reconocemos precisamente todos los elementos de la potencia comunicacional exigida para el diseño gráfico. Todos los componentes de la imagen están subordinados al primado de representar elocuentemente el objeto publicitado. Unos cables de telégrafo, como líneas de fuga en perspectiva enfática, coinciden en el oído de un personaje, cuya frente está atravesada por el nombre del periódico. Esa figura vocea las noticias que va recibiendo. El cartel comunica que todo es celeridad y claridad en la información que nos

ofrece *L'Intransigeant*. La efectividad formal y semántica queda, en buena medida, sometida a una orientación intencionadamente unilateral de los contenidos, cosa que, sin duda, está de más en el cuadro de Juan Gris.

2. La creación en los diversos campos del diseño no ha sido en absoluto ajena a las novedades aportadas por los artistas plásticos, ni éstos han dejado de verse influidos por el imparable poder de incursión del diseño en la cultura visual. Sin embargo, ese intercambio no es el factor que ha acabado por ser determinante en la historiografía del diseño, puesto que las condiciones que explican los desarrollos de estos campos diversos de creación son ciertamente muy distintas. Existen, por ejemplo, reglas de evolución en el campo de los logotipos o de las imágenes corporativas que carecen de transcripción posible en la historia de los estilos artísticos. La noción de perfectibilidad tiene en la edad contemporánea significados divergentes para el terreno de lo artístico y para el del diseño. Por eso, del tratamiento de este objeto de estudio historiográfico sometido a periodizaciones muy cercanas a las de la historia del arte, se ha pasado en poco tiempo a la definición de una disciplina propia, no sólo con una incipiente autonomía científica, sino con una pluralidad de especialidades.

El cartelismo es el área del diseño gráfico más estudiada por la historiografía. Otras tareas que conciernen a los diseñadores componen los otros campos de estudio que precisan de retrospectiva histórica: la identidad corporativa, la señalización, la tipografía, la edición en todas sus vertientes, el llamado *packaging*, diseño de envases, máquinas, muebles, electrodomésticos, páginas web, multimedia, etc. En España es mucho lo que se ha hecho en la última década por avanzar en el conocimiento y la reconstrucción de la historia propia en la mayoría de los terrenos del diseño. Las exposiciones retrospectivas de episodios memorables del diseño, del orden de las que ha realizado el Instituto Valenciano de Arte Moderno desde su creación, han contribuido notablemente a este adelanto. Muestras como las que se han dedicado a la obra de Ricard Giralt Miracle, Diego Lara o a las portadas de discos de jazz son un ejemplo. Otro más llamativo fue la enorme exposición *Diseño industrial en España* que organizó el Reina Sofía en 1998. También el despegue paulatino de la teoría y la historiografía del diseño industrial y gráfico como disciplina en las aulas de la universidad, es síntoma de cambios en la consideración de un área de conocimiento tradicionalmente ligada al aprendizaje práctico. Por otro lado, revistas especializadas como *Experimenta*, que se publica en Madrid desde hace diez años, y la barcelonesa *On Diseño*, por ejemplo, aportan en cada número estudios históricos.

El ensayo asiste igualmente a la competencia disciplinar. Los conocedores coinciden por lo común con quienes tienen en el diseño su propio campo de trabajo práctico. Por así decir, la literatura queda aún muy cerca del oficio. Arquitectos y diseñadores, como Luis Feduchi, Oriol Bohigas, André Ricard, Juli Capella, Quim Larrea, José María Cerezo y Albert Isern han cultivado el ensayo historiográfico. Principalmente han sido los autores catalanes los que en España han dominado en la teoría y la historiografía del diseño, lo mismo, cómo no, que en la práctica.

Uno de los principales estudiosos, cuya última entrega ha sido una historia general del diseño gráfico español, es el también catalán Enric Satué. Su libro *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*, aparecido en 1997, es una extensa aproximación historiográfica al tema. Enric Satué, inicialmente también diseñador gráfico, ha sido el primero en redactar esta historia, un libro que ha madurado después de haber acometido otros muchos ensayos. El interés del texto es grande, puesto que establece las bases del desarrollo disciplinar de una forma que, por ejemplo, está prácticamente por hacer en el campo de la historiografía del diseño industrial español. La opción tomada por Satué ha sido la de rehuir la proximidad con la sociología del arte o con la historiografía de las formas y ajustarse a la presentación retrospectiva de los diversos campos de trabajo del diseño gráfico en capítulos separados.

Especialidades tales como la personalización de los rasgos gráficos de productos de consumo, las imágenes de identificación corporativa, el diseño de tipografías, de señalizaciones, de periódicos, libros, revistas, naipes, el campo del cartel o del anuncio comercial y cualesquiera otras vertientes particulares de la comunicación visual por medio de la imagen gráfica componen su propio apartado en el libro. Esto permite afrontar en todo momento la historia de las imágenes en relación a las tareas que conciernen a sus tipologías. Esto es, las expectativas históricas se reconstruyen atendiendo a los recursos utilizados o no utilizados dentro de campos con posibilidades y funciones concretas. Reconocer la intención estética del diseño gráfico es algo necesariamente sencillo. Al fin y al cabo se trata de un ámbito de la comunicación caracterizado por su elocuencia. Pero la identificación de propósitos, la explicación de las opciones, de las secuencias de manifestaciones que se suceden, si bien puede realizarse con una solvencia que envidiaría cualquier historiador del arte para sus propios estudios, se ve fácilmente complicada por la irreductible multiplicidad de exponentes con los que topa el historiador del diseño. La selección de los objetos de estudio es muy difícil de establecer en un ámbito tan amplio y desemejante como éste. Por eso, el camino del medio se hace muy tentador. Conducir la explicación

historiográfica hacia la crónica de anécdotas y hechos sonados y hacia los índices onomásticos sitúa el discurso en una posición acrítica que abunda demasiado en los estudios históricos del diseño.

Al menos desde los años treinta, pero muy singularmente en las tres últimas décadas, el diseño ha conocido en España un desarrollo vertiginoso, que ha ido incluso por delante del progreso económico del país. El diseño es por sí mismo una compleja industria sometida a constantes modificaciones tecnológicas. El dominio que ejerce sobre la comunicación visual y sobre nuestros hábitos perceptivos hace más necesario que nunca el profundizar críticamente en su conocimiento. El cultivo del discurso historiográfico sobre el diseño es un reto que no tiene por qué afectar exclusivamente a los profesionales del sector. Muy por el contrario, la historia de las artes visuales tiene mucho que aprender de este reciente campo de estudio, puesto que el modo de explicación historiográfica que reclama el diseño es tan innovador como la propia disciplina profesional.

And be it hereby enacted,
that the Mayors, Bailiffs
or other head Officers of
every Town or Place cor-
porate, being a Justice

Thorowgood, 1824.

La enseñanza del diseño en España: de la pedagogía a la disciplina

Anna Calvera

Hace algunos meses, en un acto organizado en homenaje al recientemente fallecido Enric Bricall (1940-1998), último director de la Escuela de Diseño Elisava de Barcelona, Giuseppe Petrillo, director de la Domus Academy de Milán, ponía de relieve que detrás de los grandes ciclos de la historia del diseño hay siempre una institución docente, una labor pedagógica que irradia discurso y, a la larga, genera disciplina. Él citó la Bauhaus, la HfG de Ulm y la Domus pero se pueden añadir a la lista las Escuelas de Diseño Gráfico de Basilea y de Zurich, y el Royal College de la época de las Arts & Crafts. ¿En el área hispanoamericana, han tenido las escuelas de diseño, o los departamentos universitarios correspondientes, una proyección similar en la realidad del diseño de su ámbito cultural? ¿En qué medida las escuelas existentes en España y en los países latinoamericanos se han desarrollado al amparo de la influencia proveniente de esos centros internacionales? En lo que concierne a España, merece constatarse que siempre se ha dado mucha importancia a la cuestión de la formación profesional hasta el punto de que los primeros diseñadores, en el momento en que iniciaron la labor de promoción de la nueva profesión, se implicaron desde el comienzo en la puesta en marcha de una escuela de diseño. Corría el año de 1960. La tendencia se ha mantenido después y, hoy en día, cada vez que se habla de diseño en España se dedica un espacio, un capítulo, a tratar del sistema pedagógico.

El mapa de la enseñanza del diseño en España es, a estas alturas, muy complejo. Demuestra lo que ha sido una constante en el proceso. La falta de respuesta de la Administración a la hora de poner en marcha las estructuras universitarias necesarias –reconociendo el diseño como un área de conocimiento para los docentes, homologando un título universitario para los discentes, y dotando a las instituciones del soporte económico necesario para proveerlas de la infraestructura imprescindible, como talleres, laboratorios y servicios informáticos– ha provocado que, en la historia, la enseñanza del diseño se haya organizado al margen de la Administración. La disparidad de situaciones existentes en Europa no ha ayudado mucho a la hora de optar por un modelo. Hay países, como Alemania, donde la ense-

ñanza del diseño está ubicada en escuelas con nivel de primer ciclo universitario herederas de la enseñanza politécnica pero también existen centros de enseñanza superior que acceden al tercer ciclo en diseño; en otros, se inscribe en la tradición de las escuelas de artes decorativas, como en Francia, Suiza y, con un carácter algo peculiar, en Inglaterra. En Italia, como también en la Argentina, el diseño es una especialidad de las escuelas de arquitectura, por lo que el diseño gráfico, en Italia, queda fuera de la enseñanza universitaria. En este contexto, el caso de España es más complejo todavía. Con el mapa de la situación actual, recordaré a grandes trazos el proceso histórico que ha llevado a este resultado. El denominador común a todas las experiencias es la voluntad, muchas veces manifestada pero muy pocas veces seguida, de que el diseño alcance el nivel de los estudios superiores que le corresponde dada la complejidad progresiva de la profesión.

Los datos son los siguientes. En la Barcelona de 1960, recién fundados el ADI/FAD/ y G/FAD, sus miembros deciden poner en marcha unos talleres para la enseñanza del arte moderno cuyo contenido principal era el diseño. Como el término diseño no era aún muy conocido socialmente, decidieron denominarla «Escola d'Art Vivent», o sea «Escuela de arte vivo». Ante las dificultades, la gente del FAD entró en contacto con una institución pedagógica, el CICF, especializada en nuevas profesiones para la mujer, para que acogiera la escuela. Así nacía Elisava en 1961, adoptando como nombre el de la primera mujer que firmó un tapiz en Cataluña. Una crisis ideológica enfrentó a los profesores con la institución y provocó la escisión de éstos, casi la totalidad, quienes fundaron Eina en 1967. Como es notorio, el equipo de profesores fundacional fue el mismo en las tres escuelas: artistas comprometidos con la vanguardia de los años cincuenta y el pequeño grupo de pioneros del diseño industrial del ADI/FAD. El autor de los tres planes de estudios fue Alexandre Cirici Pellicer inspirándose en la Bauhaus de la era Gropius (1919-1928).

Por su parte, las escuelas de arte ya existentes que operaban dentro del sector público incorporaron el diseño en los sesenta. La Escola Massana, escuela municipal de artes suntuarias fundada en 1929 a raíz de la herencia donada por el pastelero Massana, abrió una sección de plástica publicitaria en 1958. A medida que fueron incorporándose como profesores los miembros fundadores de Grafistas FAD, la sección evolucionó hasta convertirse en una especialidad de diseño gráfico. En 1963, Santiago Pey y Rafael Marquina se hacían cargo de las secciones de diseño industrial y de decoración publicitaria respectivamente. Por su parte, la muy antigua «Escola de Llotja», fundada por la Junta de Comercio en 1775 como Escuela Gra-

tuita de Diseño, en 1964 consiguió ser reconocida como Escuela Oficial de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Barcelona. Ese mismo año ponía en marcha las especialidades de dibujo publicitario, diseño industrial e interiorismo.

En 1971, fecha en la que se abrió el debate sobre la denominación de la profesión del diseño gráfico y sus implicaciones metodológicas y sociales, si en alguna cosa habían influido las escuelas en la cultura catalana del diseño fue en la fijación de la estructura conceptual de la profesión. Por un lado, su simple existencia había consolidado el concepto de diseño y su estructura pedagógica en un tronco común, y el diseño fijó las tres especialidades: 1) Diseño gráfico: sustituyendo definitivamente a los términos dibujo publicitario, grafismo o arte comercial (denominación habitual en el Madrid de la postguerra) con que se denominaba la actividad anteriormente; 2) Diseño industrial, nombre aceptado a partir del debate ocurrido cuando la fundación del ADI/FAD en detrimento del término francés «estética industrial»; y 3) Interiorismo, palabra propuesta por Cirici para diferenciar conceptual y prácticamente el diseño de la decoración. A la vista de los muchos intentos hechos por las Escuelas de Barcelona –Elisava, Eina, Massana, Llotja– en los años sesenta y setenta para unificar los estudios de diseño industrial y de interiorismo para, después, acabar separándolos, se puede afirmar que son las escuelas quienes han establecido los límites de la profesión y su estructura profesional. En efecto, la existencia de estas tres especialidades es un fenómeno exclusivamente español. En otros países, o bien hay más especialidades para el diseño industrial –diseño de mobiliario, diseño de producto–, o bien las tres especialidades no existen como ramas del diseño: el interiorismo forma parte de la arquitectura, y entre el diseño de producto y el gráfico existe una separación taxativa. A diferencia de la Argentina, por otra parte, la historia de las escuelas explica por qué en España ha aparecido una frontera muy marcada entre el diseño y la arquitectura en tanto que disciplinas, aunque en la realidad profesional no sea así. En efecto, los arquitectos españoles han trabajado con mucho éxito en aquellos ámbitos del diseño más cercanos a la arquitectura, como el mobiliario.

En 1978, cuando las Escuelas Superiores de Bellas Artes pasaron a ser facultades universitarias y renovaron sus planes de estudio, el diseño fue asumido entre las enseñanzas universitarias aunque con distinto estatuto y con intensidades muy variadas según las facultades. En la de Barcelona el diseño pasó a ser una especialidad de segundo ciclo, o sea una licenciatura, dentro de la de Bellas Artes. Se impartían contenidos de diseño gráfico y de diseño industrial combinados. Con la LRU, desde 1996 es un «Itine-

rario curricular» dentro de la titulación única de Bellas Artes. Una situación parecida existe en la Universidad Complutense de Madrid donde el diseño gráfico (artes de la imagen) y el diseño industrial (diseño objetual) son recorridos curriculares vinculados al Departamento de Dibujo. En la facultad de Valencia, contenidos de diseño se imparten como «grupo de asignaturas de intensificación» como materias de dibujo de la carrera de Bellas Artes. Las tres instituciones ofrecen estudios de tercer ciclo en el campo del diseño, doctorado incluido. También se imparte diseño en las universidades de Salamanca, Cuenca, La Laguna y Bilbao. Para acrecentar la dispersión, a finales de la década de los ochenta, el diseño industrial fue incorporado como diplomatura de primer ciclo en las Escuelas de Ingeniería.

En cuanto a la enseñanza privada de nivel universitario, en 1989 nacía ESDI, vinculada a la Universitat Ramon Llull, recogiendo la herencia de la antigua Escuela de Diseño Textil de Barcelona e incorporando enseñanzas de diseño gráfico e industrial en 1992. Por su parte, las escuelas privadas pioneras de Barcelona, Elisava y Eina, han sido reconocidas recientemente como títulos propios, o sea sin homologación oficial, por las Universidades Pompeu Fabra y Autónoma de Barcelona respectivamente. Por su parte, las escuelas públicas históricas con nivel inferior al universitario están a la espera de destino en el nuevo mapa de la educación, si bien Massana goza de un convenio de adscripción con la Universidad Autónoma de Barcelona. Lo más significativo de los años ochenta fue la proliferación de pequeñas escuelas privadas en las principales ciudades de España, Barcelona incluida, al amparo de la década optimista en que el diseño se puso de moda. La lista se vuelve ilimitada: en Barcelona, LAI (1979), IDEP (1988), BAU (1990); en Valencia y Madrid, el CEU San Pablo. En Madrid, la delegación del Instituto Europeo del Design venía a colmar un vacío de años existente a pesar de los intentos de Durán Loriga a mediados de los setenta para instaurar una escuela de diseño en la ciudad y de los ensayos llevados a cabo por la Escuela de Artes y Oficios.

A los latinoamericanos, una situación como la española no les debe sorprender en absoluto. Algo parecido ocurre en la mayoría de sus países en los que el diseño se ha ido abriendo camino desde la posguerra, sea por influencia directa de los vecinos Estados Unidos –caso de México, donde sólo en la capital existen 70 escuelas de diseño entre públicas y privadas, a menudo adscritas a la universidad; caso de Puerto Rico y de la República Dominicana–, sea por influencia europea –el papel de Bonsiepe en Chile, Brasil y Argentina es el referente obligado–, sea por generación espontánea del desarrollo vivido por cada país y de la condición de constante *aggiornamento* en que viven sus profesionales –Cuba, México, Argentina, Chile,

Brasil, Colombia y Venezuela, cuyas instituciones públicas y privadas, a pesar de compartir con España el mal endémico de la falta de recursos para infraestructura, integran constantemente las influencias provenientes de Europa y de Estados Unidos a su propia dinámica. También en los años ochenta han aparecido en esos países institutos privados con una marcada voluntad renovadora, bien por el desembarco de instituciones europeas, como en Montevideo, sea por iniciativa privada de profesionales autóctonos, como en Quito, Guayaquil o Managua.

La existencia de un mapa tan rico y variado, con opciones y niveles de titulación tan dispares, no ha conseguido, sin embargo, abrir un espacio para el diseño hispanoamericano en la cultura internacional del diseño. No quiere decir eso que no se lleve a cabo una investigación disciplinar equiparable a la existente en otros países sino que, por lo general, pocas veces se da publicidad a sus experiencias docentes y a las aportaciones hechas en cuanto a metodología pedagógica se refiere. A pesar de la irregularidad de su frecuencia, iniciativas como la revista *Temas de diseño* editada por la Escuela Elisava de Barcelona son encomiables. Para no convertir este escrito en una reivindicación de tipo laboral buscando las causas de esa falta de elaboración teórica por parte de las escuelas que muchos críticos les achacan, mejor es desviar la atención hacia otras consideraciones generales. En el caso español, por ejemplo, es bastante habitual acusar a la mayoría de las escuelas de un exceso de profesionalismo en su orientación pedagógica, lo cual proviene, en unos casos, de que son, por decisión propia, escuelas de formación profesional alternativas a la universidad y, en otros, del hecho de que la mayoría de profesores enrolados en la docencia son profesionales en ejercicio. La cuestión, sin embargo, es bastante más sutil de lo que parece. En una profesión como el diseño, sujeta a transformaciones constantes en la manera de trabajar debido al desarrollo tecnológico y social, el contacto con la realidad de la profesión es básico para toda institución que no quiera enseñar procesos y procedimientos obsoletos. Por otra parte, la labor docente supone para muchos profesionales la oportunidad de reflexionar sobre su postura, sus métodos y su manera de entender el diseño, con lo cual las aulas pasan a ser muchas veces el lugar para ensayar la utopía, para llevar a cabo esos proyectos que en la vida real no son posibles o, al máximo, lo son una sola vez. La escuela es el lugar natural de la investigación, de los ensayos en los que medir y comprobar las nuevas tendencias en diseño que después aflorarán en la vida profesional del país aunque no necesariamente en la teoría. Por poner sólo un ejemplo: el concepto de «Disueño» con el que, en la Barcelona de finales de los setenta, se denominó a los objetos no acordes con la ortodoxia ulmiana del diseño, y al trabajo de unos profesio-

nales con intención de vanguardia, se explica en gran parte por los experimentos «conceptuales» y «lúdico-radicales» llevados a cabo en Eina desde su fundación. En ese sentido, la necesidad de mantener una relación constante y actualizada con la realidad profesional y cómo regular ésta desde la actividad docente, es uno de los rasgos distintivos más interesantes de la pedagogía del diseño en todas las épocas, uno de las que ha provocado más reflexiones al respecto y más experimentos docentes distintos. Supone encontrar el equilibrio entre la dinámica de taller y las asignaturas con contenidos disciplinares específicos, un equilibrio entre teoría y práctica.

Por lo general se acepta que ésta es una cuestión heredada de la Bauhaus y de su estructura docente en talleres. No cabe duda de que la Bauhaus fue la primera versión moderna del problema pero hay que reconocer que no fueron ellos los primeros en plantearlo. La reforma de las escuelas de arte iniciada en la Inglaterra victoriana por Henry Cole y sus colaboradores ya había señalado que la formación de un diseñador requiere entrenamiento práctico en talleres para que conozca en la práctica los procesos productivos para los que ha de diseñar. La manera como la cuestión fue retomada por los representantes del movimiento Arts & Crafts en la Inglaterra eduardiana fue a su vez recogida y aplicada por muchas escuelas de artes y oficios en toda Europa en esos primeros años, como es el caso de la Escuela Massana cuando fue fundada en 1929. La novedad aportada por la Bauhaus fue introducir la figura del maestro artista para que dirigiera, desde la disciplina, la actividad en los talleres, sólo asesorada por un maestro-artesano. Por eso la fundación disciplinar del diseño según la Bauhaus tuvo lugar en el curso introductorio mucho más que en los talleres especializados de los cursos posteriores, al menos en la era Gropius.

No debería deducirse de todo eso que la Bauhaus ha influido en todas las escuelas de diseño fundadas después de ella aunque, a raíz del mito Bauhaus, haya sido un referente inevitable. La mayor parte de las escuelas nacidas en los años ochenta a la sombra de la irrupción de la cultura del diseño, tuvo que plantearse en primer lugar las implicaciones que, para los planteamientos docentes y los métodos creativos, tenía la postmodernidad. Retomando el hilo de la reflexión apuntado al inicio del escrito no cabe duda de que a lo largo de la historia ha habido unas pocas escuelas que han irradiado influencias al resto del mundo y sus aportaciones han sido discutidas ampliamente por sus colegas en todos los foros de debate. Bauhaus, Ulm y Domus, con la escuela de Basilea para el diseño gráfico, conforman la historia internacional de la pedagogía del diseño. Valga el caso español, y más concretamente barcelonés, como ejemplo de interpretación del sentido de esas influencias.

En la Barcelona de 1960, apenas iniciado en España el plan de estabilización y puestas las bases para incorporar el país a la economía capitalista, la Bauhaus significaba muchas más cosas que un modelo docente. En palabras de su principal divulgador, Alexandre Cirici Pellicer (1914-1983), la lección de la Bauhaus era de tipo artístico, era una manera de enseñar arte a través de la creación en el proceso mismo, sustituyendo así la figura del maestro como depositario de experiencias acumuladas que, al trasladarse al estudiante, se convertían en fórmulas vacías de contenido. La Bauhaus mostraba también un camino para independizar la formación artística del simple dominio de los procedimientos representativos que eran en definitiva las técnicas. Eso era muy importante para que el diseño se independizara de la artesanía. Pero además, desde el punto de vista ideológico, la Bauhaus aportaba un modelo de modernidad que se conocía en España antes de la guerra –Cirici formaba parte del grupo de estudiantes que, liderados por Torres Clavé, en plena guerra habían querido reconvertir la escuela de arquitectura de Barcelona en una Bauhaus local– y con el que la oposición al régimen quería contactar en la postguerra para no quedar al margen de la evolución cultural propia de un país moderno. Parece evidente que la referencia a la Bauhaus orientara al arte hacia el diseño; también lo es que los profesionales implicados en el ADI/FAD, arquitectos en su mayoría, vieran en la Bauhaus un antecedente histórico relevante puesto que era una escuela de arquitectura. Si en el debate arquitectónico, la referencia a la Bauhaus la esgrimían los defensores del racionalismo frente a los organicistas italianizantes, en el campo del diseño tuvo como consecuencia más importante la de reforzar el carácter artístico del diseño al que se le concibió pronto como el nuevo arte para las masas en una sociedad industrial, tal como se afirmó pocos años después (Cirici, 1964). Es más, y en parte por obra del propio Cirici, la influencia de Ulm, existente ya en aquellos años, fue tamizada por la vinculación del diseño con la actualidad del arte de vanguardia, el arte conceptual sobre todo, desde el que afirmarse como actividad creativa autónoma e independiente con respecto a los intereses económicos de una sociedad volcada ya al consumismo. Desde la filosofía crítica de la Escuela de Frankfurt empezó a denunciarse la implicación del modelo ulmiano con el milagro económico alemán y a buscar vías de acción alternativas para el diseño. Desde esta perspectiva, el diseño, sin ser arte del todo, era conceptuado, como el arte, a partir de una doble implicación, receptivo y activo para con la realidad social y cultural. Esta es la línea inspiradora de la función que una Escuela como Eina debía ejercer en la sociedad: un «lugar de reunión y de intercambio» (Cirici, 1977). A ese inicio bauhausiano, el diseño le debe que, en

España, siempre haya sido considerado una actividad ligada a la modernidad, como se demostró perfectamente en la transición política.

Visto el inicio, la evolución posterior de la pedagogía del diseño en Barcelona fue la de marcar distancias con respecto al arte. Eliminado desde el comienzo el modelo de las escuelas de bellas artes, el problema ahora era encontrar los contenidos propios del diseño frente al arte. El modelo aquí sí fue Ulm como también Basilea. Ambas escuelas, difundiendo un criterio de buen diseño, en el caso de Ulm para el diseño industrial y del grafismo suizo en el de Basilea, constituían un referente profesional tanto como pedagógico. Ulm además, bajo la dirección de Tomás Maldonado y de Gui Bonsiepe, estaba haciendo un esfuerzo ingente para concretar aquellas disciplinas científicas que un profesional del diseño necesitaba para ejercer la profesión. La estética informacional de Bense primero, y de Moles después (Moles, 1988), contenidos de tipo tecnológico, las últimas investigaciones en ciencias sociales y la metodología del diseño componen el cuadro disciplinar de la escuela. En Barcelona, eso se tradujo colocando los proyectos de diseño como las materias troncales del plan de estudios mientras que el resto de las disciplinas venía a completar la docencia con una serie de contenidos que, en un esfuerzo intelectual nada despreciable, pasaban a ocuparse del diseño como único objeto de reflexión. Nacieron así disciplinas como la historia del diseño, la psicología del diseño, la metodología del diseño o proyectación, etc. Esa fue la línea adoptada por Elisava frente al carácter experimental de Eina. Sin embargo, esa opción no implicó, en el caso concreto de Elisava, que se apostara por una actitud profesionalista del diseño en el sentido anglosajón, por ejemplo. No se renunció a la actitud crítica con respecto a la sociedad y a la realidad política del país sino todo lo contrario, pero cabía llevar a cabo esa alternativa sin necesidad de caer en una actividad artística. El esfuerzo se centró en la construcción disciplinar del diseño.

Con la postmodernidad, y después con el modelo y las teorías que llegaban del Milán de la Domus, todas las escuelas pasaron una pequeña crisis de crecimiento. Junto con el modelo de lo que estaba bien y mal en diseño, cayeron también el método de diseño y los referentes estéticos. En los primeros ochenta, tuvo lugar en Barcelona una serie de sesiones para abordar la influencia que la postmodernidad estaba teniendo en los planes de estudio. Por lo general, el primer curso dedicado a la comprensión de la forma, desaparecía sustituido por un trabajo sobre la ideación creativa. Probablemente fue Massana quien más se significó en la recuperación de los procesos artísticos como método para enseñar diseño. La palabra clave parecía ser entonces la expresión. Por primera vez, el diseñador podía expresarse a sí mismo tras las necesidades simbólicas. Por su parte, la recién creada

especialidad de diseño de la Facultad de Bellas Artes optó por otro tipo de experiencia: profundizar aún más en la idea de diseño y no separarla en sus especialidades tradicionales para así ampliar las posibilidades de especialización según los ámbitos de necesidades surgidos de los sectores productivos. El desafío informático aconsejaba una orientación de ese tipo a favor del concepto de diseño más que de los procedimientos técnicos. A la larga, la posibilidad de un plan de estudios con una alta oferta optativa para los estudiantes ha afianzado aún más esa línea de trabajo.

El debate de fondo ponía en cuestión el modelo metodológico básico heredado de Ulm desde el momento en que las funciones venían totalmente reconsideradas. Sin embargo, las opciones de trabajo eran únicamente dos. O se mantenía el esquema del proceso de diseño como si de un esquema lógico se tratara y se cargaba de contenido adaptándolo al problema de cada caso, o se buscaba uno completamente nuevo. La primera situación suponía equiparar las funciones simbólicas a las utilitarias y tecnológicas, mientras que el segundo implicaba convertir el símbolo en un proceso estético cuyo sentido termina en sí mismo, lo cual supone renunciar a la especifidad del diseño para convertirlo en una forma de arte que ya no es ni aplicado. Entre los dos polos, cabían muchas opciones. Por esa razón, con la vuelta al orden de los noventa, en las escuelas ha reaparecido el recurso al método pero ahora, han de permitir que se desarrollen las distintas tendencias del diseño en igualdad de condiciones. Huelga decir que el acento ha vuelto a recaer en el primer ciclo, en el diseño básico. Ha llegado el momento de reconsiderar las lecciones de Ulm y de Basilea. Por otra parte, aparecen en el horizonte otras muchas experiencias interesantes a tener en cuenta. Por lo pronto, la evolución seguida en la Argentina por ese «eterno» curso común convertido en disciplina gracias a la labor de las cátedras de morfología, puede aportar importantes datos para la elaboración de futuros planes de estudios. Un esfuerzo editorial para darlo a conocer merecería la pena.

Bibliografía

Baltanás, José; Álvarez Junco, Manuel; Mayo, Luis; Corazón. Alberto: «La formación del diseñador». *Experimenta. Observatorio Fin de Siglo. 25 años de diseño gráfico español. 1970-1995*. núm. 13/14. Madrid, Experimenta Ediciones de Diseño SL, (diciembre) 1996, pp. 47-53.

Calvera, Anna: «Las escuelas de diseño en España», *Diseño industrial en España*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998, pp. 125-6.

Cirici Pellicer, Alexandre: «Història del disseny industrial», *Llibre Blanc del Disseny a Catalunya. Vol 1, Disseny Industrial,* Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1984; trad. *El diseño en España. Europalia 1985, Bruselas,* Madrid, Ministerio de Industria y Energía, IMPI, 1985.

—*Art i societat,* Barcelona, Ediciones 62, 1964.

— «Reflexió sobre la Bauhaus», *Serra d'Or,* núm. 223, Año 15, Montserrat-Barcelona, abril 1978.

— «Eina fa 10 anys», *Serra d'Or,* núm. 208, Montserrat-Barcelona, abril 1977.

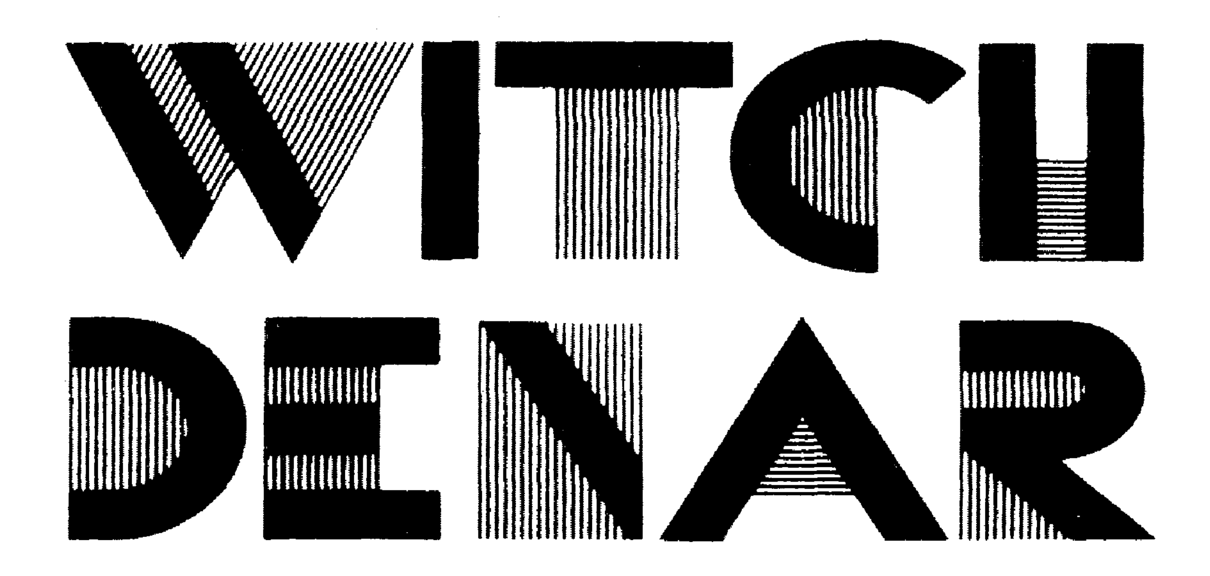
Eina. 20 Anys d'avantguarda, Barcelona, Escola Eina 1987 (Catálogo de la exposición).

Marí, Antoni: «Las escuelas de diseño en Barcelona». *El diseño en España. Europalia 1985, Bruselas,* Madrid, Ministerio de Industria y Energía, IMPI, 1985, p. 461 y ss.

Moles, Abraham A.: «El concepte funcionalista del Bauhaus en la societat del miracle economic, la Hochschule für Gestaltung d'Ulm». *Temes de disseny.* nº 2, Barcelona, Servei de Publicacions Elisava (marzo) 1988. Hay traducción al castellano.

Pericot, Jordi (ed.): «Pedagogia del disseny», Núm. 6 (diciembre 1991) y «La cultura del disseny, pas a pas. Els 35 anys de l'Escola Elisava» núm. 13 (diciembre) 1996, *Temes de disseny,* Barcelona, Servei de Publicacions Elisava.

Zimmermann, Yves: «Acerca de la pedagogía del diseño gráfico», *On diseño,* núm. 51, Barcelona 1984, pp. 50-56.



Bifur, 1929

Un siglo de diseño gráfico en España

Raquel Pelta Resano

En el número especial de la revista *Experimenta* titulado *25 años de diseño gráfico español 1970-1995*, Alberto Corazón comentaba: «La gráfica es como un espejo. Y sólo con el paso del tiempo ese espejo va perdiendo el azogue, dejando de ser una simple superficie que transporta la imagen que hay ante ella para convertirse en otra cosa. La opacidad convierte a la gráfica en una manifestación más de eso que llamamos cultura»[1].

Efectivamente, la gráfica es siempre espejo en el que mirarse porque en él se reflejan las condiciones culturales, sociales, políticas, tecnológicas y económicas que ha vivido un país –en este caso el nuestro–; y es que la difícil trayectoria que ha seguido el diseño gráfico en España –y que ahora, al final de la década de los noventa comienza a dar los primeros síntomas de normalidad–, no es más que una muestra del complejo discurrir histórico español, determinado por un proceso de industrialización tardío, una reforma agraria fallida, dos dictaduras, una guerra civil y dos períodos de democracia, uno de ellos –el actual– marcado por una transición que no ha sido nada sencilla.

Los avatares sufridos por una profesión que ha tardado en cristalizar más tiempo que en otros países europeos –y pensemos que en España puede hablarse de diseño en un sentido estricto desde hace casi tan sólo unos veintincinco años– han tenido, tal vez, como consecuencia, el desinterés por parte de historiadores y críticos hacia lo que ha resultado ser una disciplina tan ecléctica que resulta harto complicado situarla de manera clara en un territorio concreto porque se halla en las fronteras entre el arte, la publicidad, el *marketing*, la tecnología de la información o la teoría de la comunicación, por no mencionar otros campos en los que, con toda seguridad, también cabría. Quizá por ello, en nuestro país, existe un notable vacío de estudios que aborden con rigor una historia que todavía hay que construir, despejar o poner en cuestión.

Si intentamos acercarnos a esa historia del diseño gráfico español a lo largo del siglo XX, deberíamos partir de las tres primeras décadas, en las

[1] *Alberto Corazón, «Dar forma al futuro»,* Experimenta. 25 años de diseño gráfico español 1970-1995, *Madrid, Experimenta ediciones de diseño, 1996, p. 9.*

que los escasos especialistas en la materia han visto una edad dorada que tendría sus hitos en el modernismo –que arraigó con profundidad especialmente en Cataluña desde 1885 aproximadamente–, en los años veinte con el *art déco* y en la Segunda República.

El modernismo –cuyo desarrollo fue paralelo al de la industria catalana y al ascenso de una burguesía emprendedora– se manifestó con extraordinaria riqueza en el mundo de las artes gráficas. En este aspecto, significó, sobre todo, una revolución de la estética editorial, –con especial énfasis en el libro y los ex-libris–, en la que tuvo un importante papel la renovación tipográfica –y aquí cabe citar a Eudald Canivell– y la ilustración decorativa –pensada en función del texto– con figuras tan representativas como Apel-les Mestres, J. Pascó, Alejandro de Riquer y José Luis Pellicer, en Barcelona o Eulogio Varela y Sartorio, Chiorino, José Arija, Ochoa y un jovencísimo Juan Gris, en Madrid, quienes partiendo de un realismo literal irán evolucionando hacia formas estilizadas en las que tienen clara influencia la xilografía japonesa, el prerrafaelismo y el simbolismo, con una conexión directa con artistas internacionales como Aubrey Beardsley, Alphonse Mucha, Toulouse-Lautrec y Steinlen, por sólo citar a unos cuantos.

En el seno del modernismo adquirirá también notable protagonismo un nuevo género que irá ganando terreno a medida que vaya aumentando la necesidad de inducir al consumo: el cartel –y en esa parcela hay que destacar a Ramón Casas–. Junto a ese nuevo medio de masas, será en el anuncio comercial, la tarjeta o el pequeño impreso, donde se llevará a cabo una ruptura con las reglas tradicionales de la tipografía, algo que no es más que una consecuencia del afán de novedad que poseyó al movimiento y que, como resultado, consiguió que la letra alcanzara un carácter moderno y se inscribiera en el seno de la evolucion artística contemporánea.

Los años veinte, pese a la dictadura del general Primo de Rivera, serán también años florecientes para la gráfica española. En una etapa de relativa calma social, de escaso compromiso político por parte de los intelectuales y de depresión del movimiento obrero, se produjeron, sin embargo, cambios que abarcaron desde cierto desarrollo económico y una urbanización acelerada hasta una tímida conquista de nuevos papeles por parte de las mujeres.

Las artes plásticas vieron el comienzo de una balbuceante vanguardia que se concretaría en la celebración del Salón de Artistas Ibéricos en 1925 –con una repercusión pública más bien escasa– mientras que las artes gráficas contaron con algunos momentos interesantes de riesgo estético gracias a formaciones de corta duración –pero de notoria presencia para la historia del diseño español– como el ultraísmo que, a través de sus

publicaciones, se aproximó a la estética de los caligramas de Apollinaire, al futurismo con su «palabra en libertad», al expresionismo alemán –a través de las xilografías de Norah Borges– y al dadaísmo.

Por lo que se refiere al diseño gráfico más popular, fueron años protagonizados por un creciente número de profesionales que llenaron tanto el mundo editorial como el publicitario de un *art déco* especial, algo distinto al europeo en sus formas y temas pero también relacionado con él, aunque fuera sólo en la superficie, pues como ha indicado Estrella de Diego, refiriéndose más concretamente al que se desarrolló en Madrid, nuestro *art déco* «es una especie de híbrido entre lo castizo, la herencia finisecular asumida y los modelos europeos que se copian en lo superficial»[2]. Como ha señalado Enric Satué, son los años del «estilo galante»[3] y de la consagración de Bartolozzi, Sancha, Loygorri, Enrique Varela de Seijas, Ribas, Penagos, Echea, Emilio Ferrer, Emili Vilà, Eduard Jener, José Segrelles, Teodoro Delgado, Antequera Azpiri, Baldrich y A.T.C., entre otros, que elevaron el cartelismo y, en general, la publicidad a uno de sus peldaños más altos, gracias, sobre todo, al protagonismo alcanzado por una ilustración de inmejorable calidad.

Los años treinta fueron para España, como para el resto de Europa, años de convulsión. La proclamación de la Segunda República el 14 de abril de 1931 suscitará, en un marco de mayor libertad de expresión, temas de debate antes silenciados como será el del arte y compromiso. Se crean asociaciones, agrupaciones de artistas que en algunos casos unirán la condición artística y política; las distintas posturas ideológicas darán lugar a multitud de publicaciones, entre las que cabe citar *Cruz y Raya*, *Estudios*, (ya existente desde los años veinte pero que ahora se renueva en su diseño), *L'Hora*, *Gaceta de Arte*, *Art*, *A.C.*, *Octubre*, *Leviatán*, etc., que respondieron en sus contenidos y diseño a las inquietudes de un público interesado en cuestiones que podríamos llamar de vanguardia. A través de organizaciones como el GATCPAC, se dieron a conocer en nuestro país las realizaciones de la Bauhaus y, debido en gran parte a la actuación de figuras como el crítico de arte y director de la publicación tinerfeña *Gaceta de Arte* Eduardo Westerdahl, se difundieron la Nueva Tipografía y el trabajo de Jan Tschichold.

Fueron muchos los artistas que decidieron colaborar con esas revistas, conscientes de la gran influencia que habían alcanzado estos medios desde

[2] *Estrella de Diego, «El Déco. Los ilustradores en Madrid», Madrid,* Villa de Madrid, *núm. 78, 1983, IV.*

[3] *Enric Satué,* El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva, *Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 236.*

los años veinte. Vieron en ellas un canal de primer orden para hacer llegar al público las distintas posiciones ante el arte, superando así los estrechos límites de las exposiciones. Entre ellos podemos citar a José Caballero, Enrique Climent, Ramón Gaya, Hipólito Hidalgo de Caviedes, Nicolás Lekuona, Maruja Mallo, Carlos Maside, Miguel Prieto, Alberto Sánchez y Arturo Souto. La gráfica, para ellos, además de cumplir un papel utilitario, será un medio de comunicación directo e impactante.

Paralelamente continuarán existiendo publicaciones como la barcelonesa, ya veterana, *D'Ací i d'allá*, que en 1932 inicia una nueva etapa con renovada maqueta, y la madrileña *Blanco y Negro*, que contarán con selectas colaboraciones y que acusan, también en su diseño, la influencia de las vanguardias.

Los años republicanos presencian, asimismo, el asentamiento de profesionales extranjeros: Franz Schuwer, Will Faber, Knoll, Geza Zsolt, Frisco, Leopoldo Zeller, Mauricio Amster y Mariano Rawicz introducirán nuevas técnicas tipográficas, ilustrativas (el uso del aerógrafo) y fotográficas (entre ellas el fotomontaje) y un mejor conocimiento del oficio, gracias a una formación –de la que en nuestro país se carecía– adquirida en sus países de origen, lo que contribuyó a elevar la calidad de la publicidad, el diseño de prensa diaria y de revistas e influyó notablemente en otros profesionales como Enric Crous Vidal, Josep Renau, Ramón Puyol, Helios Gómez, Monleón o Josep Sala.

En esta visión panorámica de los años treinta, no podemos olvidarnos de un fenómeno que tuvo una importancia inusitada: el cartelismo, que conocerá en esta época uno de sus momentos más brillantes. Por la misma esencia del género, incorpora muchos de los hallazgos de la vanguardia, aunque nunca en estado puro, y se convierte, de esta manera, en un importante vehículo transmisor de la misma. Así, los grafistas asumen las soluciones técnicas y formales del cubismo, la estética racionalista, el futurismo, etc, que hábilmente integran en un *art déco* al que el público ya estaba acostumbrado y cuya simplificación geométrica se había convertido en símbolo triunfante de modernidad.

Junto a los nombres citados arriba, seguirán sonando los de quienes habían triunfado en la década anterior: Bartolozzi, Penagos o Ribas, a los que se añaden Antoni Clavé, Félix Alonso, Emili Grau-Sala, Juan Antonio Morales, Morell, Teodoro Delgado, José Espert, Manolo Prieto, Antequera Azpiri, Ramón Peinador, Evarist Mora y Arturo Ballester.

La Guerra Civil supuso para los dos bandos contendientes una actividad muy intensa de claro componente propagandístico. La imagen seriada alcanza entonces un protagonismo extraordinario; convertida en un arma

política, hasta entonces desconocida, es un elemento constante de la vida diaria. En la zona republicana, las ciudades se transformaron de la noche a la mañana en soportes de un arte popular, porque los carteles fueron el vehículo de transmisión ideológica más impactante[4]. Aunque también existieron otros medios como los libros, folletos y revistas, el cartelismo fue quizás el reflejo más vivo de la situación sociopolítica que llegaba así a la población de una forma directa y comprensible[5].

Pero el cartelista español de 1936 –y siempre me refiero al republicano–, no estaba acostumbrado a la propaganda política. Si exceptuamos a quienes se dedicaron al cartel de cine militante o al de elecciones, el resto debió tomar sus referencias de su mundo profesional anterior: la publicidad. Precisamente quizás éste sea uno de los lastres de nuestro cartelismo, reflejado en una desigual producción: los hay muy buenos y los hay muy malos, pues muchas veces los dibujantes se limitarán a realizar una mera trasposición mecánica de los elementos gráficos procedentes del cartel comercial. La sensación de frivolidad que debieron transmitir algunas de las obras así realizadas haría decir a Ramón Gaya, en la conocida polémica mantenida con Josep Renau, «la guerra no es una marca de automóviles»[6]. Hubo, sin embargo, también quienes realizaron un análisis de la situación e intentaron comunicar al espectador la exaltación de los valores humanos y la dignificación de los combatientes.

Entre el gran número de profesionales que desde unas organizaciones u otras realizaron carteles es obligado citar a Josep Renau, Bardasano, Puyol, Espert, Castelao, Bartolozzi, Sancha, Penagos, Briones, Melendreras, Lorenzo Goñi, Amado Oliver, Manolo Prieto, Fontseré, Cañavate, Yes, Martí Bas, Alloza, Bofarull, Monleón, Arturo y Vicente Ballester.

Con la Guerra Civil adquirieron razón de ser temas que habían aparecido en el período prebélico: la función social del arte, el papel del artista, el compromiso político, etc. Los gobiernos, sindicatos y asociaciones hicieron un llamamiento general a los «artistas comerciales»[7] y no «comerciales» solicitando su colaboración. Aunque mucho se ha discuti-

[4] *En el bando «nacional» alcanzaron mayor importancia los diarios, revistas y folletos.*

[5] *Para un estudio en profundidad del cartelismo republicano, ver los libros de Inmaculada Julián,* El cartel republicano en la Guerra Civil española, *Madrid, Ministerio de Cultura, 1993; Facundo Tomás,* Los carteles valencianos en la Guerra Civil española, *Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1986 y el de Carmen Grimau,* El cartel republicano en la Guerra Civil, *Madrid, Ediciones Cátedra, 1979.*

[6] *La polémica entre Gaya y Renau está recogida en la reedición de la obra de Josep Renau,* Función social del cartel, *Valencia, Fernando Torres editor, 1976.*

[7] *Recordemos aquí que la denominación grafista no aparecerá en nuestro país hasta los años sesenta y que aún más moderna es la de diseñador gráfico.*

do sobre el tema, lo cierto es que no ha podido demostrarse todavía que todos aquellos que trabajaron para la República lo hicieran por un compromiso político. La realidad es que hubo de todo y si fueron muchos quienes concluyeron que el arte debía de ser revolucionario, actuando en consecuencia, también muchos otros pusieron su pincel al servicio de la causa porque era una manera más sencilla de conseguir trabajo, comida y cierta seguridad física, tan necesaria esta última en unos tiempos tan revueltos.

Tras el cartelismo, fueron las publicaciones periódicas las que más esfuerzos creativos aglutinaron. *Hora de España*, y *Nova Iberia* son dos ejemplos de revistas modernas y bien editadas que convivieron con otras muchas que se movían entre el compromiso y la vanguardia artística.

El 1 de abril de 1939, Franco firmaba el último parte de guerra. Se abría entonces la larga y dura etapa de la postguerra. Respecto a ella, quienes se han ocupado de historiar la gráfica, han insistido con frecuencia en que se encontró en uno de sus periodos más oscuros, especialmente si se la compara con las dos décadas anteriores.

Quizás esa despectiva valoración proceda de la percepción que del momento histórico que les tocó vivir tuvieron ya en aquel instante la mayoría de los «artistas comerciales»; especialmente quienes disfrutaron de cierto éxito durante la época de preguerra contemplarán con nostalgia un pasado que sienten como una auténtica edad dorada. Si leemos algunos de los textos que tuvieron una importante difusión entre los profesionales, debidos, por ejemplo, a Prat Gabal1í[8] y Rafael Bori o publicados en la revista *Arte Comercial* –redactada, editada y diseñada por Emeterio R. Melendreras–, nos daremos cuenta de que las referencias elogiosas al pasado inmediato y las comparaciones con un presente sentido como disminuido en relación con aquél son frecuentes.

Si bien hay algo de cierto en estas percepciones –tanto las más antiguas como las actuales–, también es verdad que faltan investigaciones profundas sobre la cuestión que sirvan para situar de manera rigurosa el panorama del diseño gráfico en el franquismo. Sin embargo, es posible afirmar que, al igual que sucedió en el ámbito de las artes plásticas, y a pesar del interés que las instancias oficiales tuvieron en borrar las conexiones con el periodo republicano, existen más líneas de continuidad con las décadas anteriores de lo que a primera vista pueda parecer, entre otras razones porque, a pesar del impacto que pudo tener el exilio –otro elemento aún por

[8] *Puede consultarse, por ejemplo, la obra de Pedro Prat Gaballí* El poder de la publicidad: nuevos ensayos, *Barcelona, Juventud, 1939.*

valorar y que llevó a la desaparición de nuestro territorio de figuras clave como Renau, Antoni Clavé, Carles Fontseré, Miguel Prieto, Bartolozzi o Ribas (este último regresará en 1949)– fueron muchos los profesionales que permanecieron en nuestro país tras la Guerra Civil –o que regresaron en una fecha relativamente temprana–, que habían destacado antes de la contienda por su brillantez y que continuarán fieles a un estilo ya forjado tras muchos años de permanencia en el mundo editorial o en el de la publicidad. Así, cabe citar a Penagos, Morell, Artigas, Melendreras, Manolo Prieto, Mairata, Pampa (seudónimo tras la guerra de Aníbal Tejada), Teodoro Delgado, Sáenz de Tejada, Emili Ferrer, Baldrich, A.T.C. (seudónimo de Ángeles Torner Cervera), entre algunos de los más conocidos.

Tal vez, pues, haya que situar la oscuridad de la postguerra, –si es que se llega a la conclusión fundamentada de que es tal–, no tanto en la calidad del trabajo de todos ellos sino en las condiciones en las que éste se desarrolló. En un país bajo mínimos, sometido a un régimen de racionamiento y a una pobreza absoluta, el sector editorial, por poner un ejemplo, experimentó –paradójicamente– un asombroso crecimiento en los tres primeros años de la postguerra –como consecuencia, en parte, del estraperlo que dio lugar a un significativo número de nuevos ricos empeñados en lograr el reconocimiento social a través de la adquisición de libros de lujo–, pero tras ese instante fugaz, se sumergió en las aguas profundas de una crisis que le haría tocar fondo, motivada en gran medida por la pérdida de los mercados latinoamericanos[9]. Para la publicidad, las cosas no fueron mucho mejores pues tuvo que echar a andar nuevamente de la mano de un sector industrial precario, con difíciles y lentas posibilidades de recuperación.

El sistema económico de autarquía, además, obstaculizó enormemente la evolución técnica de las artes gráficas. Si a las restricciones obligadas por la Segunda Guerra Mundial, se añaden las que a la importación impuso el propio régimen, va a ser prácticamente imposible conseguir del extranjero papel, maquinaria moderna (una máquina de imprimir pagaba más del 20% de su valor en gastos de aduana) o tipografía.

Por supuesto, algo que tampoco podemos olvidar a la hora de referirnos a la evolución del diseño gráfico en el franquismo es el papel desempeñado por la censura. Desde el comienzo del régimen, se puso en marcha un aparato de intervención sobre todo tipo de materiales impresos, que no era sino parte de un plan que, como ha indicado Dionisio Ridruejo, «apuntaba

[9] *Al respecto puede consultarse la revista* Bibliografía Hispánica, *de los años 1943 y 1944.*

hacia el dirigismo cultural y a la organizacion de los instrumentos de comunicación pública en todos los órdenes»[10].

Así, en 1938, por la Ley del 30 de enero, Franco constituye el Servicio Nacional de Propaganda -dependiente del Ministerio del Interior, y a partir de 1941, de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS, convertido en Delegación Nacional de Propaganda, cuya tarea será la realización de trabajos –carteles, decoración para actos públicos, etc., para los distintos organismos oficiales, pero también el ejercicio de la censura respecto a «la producción comercial y circulación de libros, folletos y toda clase de impresos y grabados, tanto españoles como extranjeros»[11]. Por las oficinas censoras y con la justificación oficial de que había que evitar todo aquello que atentase contra el prestigio artístico nacional, pasó todo tipo de material gráfico que, en muchos casos, fue prohibido alegando motivos tales como «desafortunado de factura y composición»[12].

La censura presionó, especialmente, en el terreno editorial y lo hizo también desde la Delegación de Prensa, marcando incluso en las publicaciones periódicas cómo debían de presentarse las noticias en sus aspectos técnicos (titulares, tipografía, columnas, inserción de fotograbados, etc)[13], aunque quizá –y es un aspecto aún por estudiar– fue menos férrea en la publicidad, tal vez porque los fines de ésta eran distintos y por la consideración que del libro, la revista y el periódico, tuvo el régimen que siempre los contempló como peligrosas armas de agitación.

Ello permitió a la publicidad moverse dentro de unas directrices gráficas más arriesgadas que otras áreas, en parte porque su naturaleza así lo demandaba. Teóricos como Prat Gabal1í, Rafael Bori o Emeterio Melendreras reclamaron en todo momento –a través de unos textos que constituyen tal vez los primeros intentos de organizar la actividad de diseño (al menos el publicitario) de una manera racional– una funcionalidad que conectaba por un lado con el realismo –aunque más el de los anuncios americanos y la fotografía que el académico que por aquellos momentos dominaba la pintura– pero también, por otra parte, con la simplicidad y la influencia de ciertos elementos –eso sí, convenientemente suavizados–

[10] *Citado por Alicia Alted Vigil en* Política del Nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la Guerra Civil, *Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, p. 33.*

[11] *Orden del 15 de octubre de 1938,* B.O.E. *19-10-38.*

[12] *En el Archivo General de la Administración, en Alcalá de Henares, Cultura, Cajas 55 a 65 se conservan numerosos ejemplos con sus correspondientes informes de censura.*

[13] *Sobre estos aspectos es interesante leer el ensayo de Miguel Delibes,* La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos), *Valladolid, Ámbito Ediciones, S.A., 1985, donde relata su paso por* El Norte de Castilla.

aportados por las vanguardias. Por ello, tal vez, el *art déco* continuó sobreviviendo hasta bien entrados los años cincuenta, e incluso pudo haber algunos toques de surrealismo.

A finales de la década de los cuarenta, el panorama comienza a cambiar. Aparecen las primeras asociaciones de profesionales; en Madrid se crea en 1948 la Asociación de Dibujantes Españoles y en Barcelona el Club Publicitario F.A.D. La «guerra fría» propicia un acercamiento a los Estados Unidos y el comienzo de los intentos del régimen para dar una imagen de modernidad que le permita aparentar la democracia que realmente no existe.

Surgen proyectos innovadores como las revistas *Ariel* y *Dau al Set,* y se produce la consolidación del trabajo de uno de los diseñadores más interesantes del período: Ricard Giralt-Miracle que, tras un tiempo en el exilio, regresa y diseña para grandes editoriales como Seix-Barral, Destino, Gustavo Gili y Noguer.

Con la Bienal Hispanoamericana, celebrada en 1951, se abrirán nuevas vías para el arte en España, y también para el diseño gráfico, pues desde la oficialidad se empieza a dar cabida –de forma interesada en una operación de «lavado de cara» que acerque a Europa– a otras posiciones estéticas que se habían mantenido al margen hasta el momento. Se pone en marcha, al mismo tiempo, la política del Plan de Estabilización y se dan los primeros pasos hacia una economía de mercado y una sociedad de consumo.

En ese marco, adquieren sentido experiencias como las llevadas a cabo por Alexandre Cirici Pellicer que desde la agencia Zen abre una vía de renovación estilística notablemente influida por el trabajo de Ricard Giralt Miracle y por el grupo y la revista *Dau al Set.*

El nuevo contexto demanda soluciones nuevas y los «artistas comerciales» más inquietos van a ir afirmando sus posiciones, haciéndose conscientes de que en su trabajo se puede conciliar la eficacia con la calidad estética. Parte de esa nueva conciencia procederá, sin duda, de la influencia que van a ejercer algunos diseñadores extranjeros que desde mediados de la década se irán asentado en nuestro país, como son el alemán Bechtold y el ítalo-suizo Sandro Bocola. Ambos ampliarán el horizonte de la gráfica, al introducir el rigor tipográfico y una nueva composición más libre.

A quienes vienen de fuera se añade una nueva generación constituida entre otros por Pla-Narbona, Huguet, Pedragosa, José María Cruz Novillo, Fernando Olmos, Fermín Garbayo y Vellvé, cuyo protagonismo comenzará con la década de los sesenta. A ellos habrá que añadir a quien ha sido uno de los grandes innovadores del diseño editorial a través de su tarea en Alianza Editorial: Daniel Gil. Todos ellos son profesionales que viajan e

incluso ejercen su trabajo fuera de nuestro país como es el caso de Pla-Narbona, en la agencia Dupuy de París.

Con los ejemplos aprendidos dentro y fuera de España, deciden estructurar la actividad gráfica. En Madrid, José María Cruz Novillo, Fernando Olmos y Fermín Garbayo –a los que se añadirán Julián Santamaría, Ramón Valdés, Manuel Cuesta, Pedro M. Laperal, José Calvo, Daniel Loyzaga, Juan Poza Tártalo e Isidro Parra– se unen en 1961 para formar una agrupación –el Grupo 13– que, aunque de signo notablemente artístico se empeñará en impulsar el diseño gráfico a través de exposiciones de carteles, por ejemplo, como reflejo de la puesta en cuestión a la que someten el concepto de la obra de arte única, separada de una función utilitaria.

También en 1961, en Barcelona, los mencionados Amand Doménech, Tomás Vellvé, Enric Huguet, Pla-Narbona y Joan Pedragosa, entre otros, ponen en marcha Grafistas Agrupación FAD, una asociación cuyo propósito será servir de foro de debate para dar a conocer al público la profesión.

En todos estos intentos estaría pues, en un sentido estricto, el punto de arranque del diseño gráfico en España, tal y como lo concebimos hoy en día, pues son estos nuevos profesionales los que tienen ya cierta sensación de cumplir un papel diferente al de los «artistas comerciales», o «dibujantes publicitarios», como hasta entonces se les había llamado. Y es importante hacer notar la introducción de la palabra grafista, como nueva denominación, tras la que se encuentra un concepto más especializado.

Se dan, asimismo, los primeros pasos para la creación de un sistema académico adecuado, que se concretará en la fundación de la Escuela Elisava y, más adelante, de Eina y en la renovación de la Escuela Masana.

Por otra parte, el quehacer de los diseñadores españoles en los años sesenta estará marcado por la entrada del país en una economía de mercado que pondrá sobre el tapete cuestiones ideológicas hasta entonces nunca planteadas. Colaborar con el mercado significaba favorecer la reforma económica auspiciada por el franquismo y, por tanto, apoyar indirectamente a la dictadura; al menos ésto es lo que se planteaban algunos de los diseñadores industriales más concienciados. La salida del callejón estará en una toma de posición que enfatizará el componente cultural disminuyendo la valoración de la vertiente productiva. Este planteamiento para el diseño industrial, servirá también para el gráfico, entre otras razones porque carecía de un *corpus* ideológico y teórico propio. Y así, algunos diseñadores gráficos –desde luego no demasiados– estarán convencidos al final de la década de que el diseño tiene una dimensión cultural, además de ser un factor de transformación de la realidad social y, por tanto, un instrumento de oposición al régimen; será ésta, pues, una postura que conectaba con las

ideas que recorrían Europa y que habían culminado en el Mayo de 68 y una posición coincidente, además, con los inicios del bombardeo de imágenes sobre lo que empieza a ser una sociedad de consumo.

Todo ello llevará a los diseñadores más concienciados a sensibilizarse con la problemática planteada por la producción de comunicados visuales y su relación con la elaboración de la cultura. Y, llegados a este punto, será clave la influencia de la semiótica que penetra en nuestro país también al final de los sesenta, gracias a las actividades que llevan a cabo ciertas instituciones como la Escuela Eina que dará a conocer a Umberto Eco y Gillo Dorfles.

Los inicios de la década de los setenta estarán protagonizados por la aparición de algunas revistas especializadas como *CAU. Construcción, Arquitectura y Urbanismo* (1970, editada por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cataluña y Baleares), *Documentos de Comunicación Visual* (1971, de vida efímera y distribución gratuita) y *Temas de diseño* (1972-74, creada por el recientemente fallecido Miguel Durán Loriga) que, aunque muy ligadas al mundo de la arquitectura, serán todo un hito en la historia de la literatura del diseño en España, al constituir los primeros foros de debate, si bien habría que matizar su impacto pues casi puedo asegurar sin miedo a equivocarme que su difusión quedó restringida a Cataluña y entre escasísimos profesionales.

Asimismo, es el momento de afianzamiento de nuevos diseñadores y teóricos, que habían comenzado su carrera en la década anterior y entre los que cabe citar a Enric Satué, Alberto Corazón, Diego Lara, Jaume Lorés, Juan Carlos Pérez Sánchez (América Sánchez), Yves Zimmerman, Toni Miserachs, Carlos Rolando y Ferran Cartes; todos ellos y algunos más que se irán añadiendo a lo largo de la década como Roberto Turégano, Claret Serrahima, Carles Pazos, Peret, por ejemplo, son ya profesionales conscientes de que el diseñador es un mediador, que establece «un nexo entre el espectador y su entorno y llega a crear unos verdaderos hábitos de relación cultural»[14], aunque, por supuesto y todo hay que decirlo, España seguía plagada de grafistas autodidactas con formas de trabajar obsoletas.

Por lo que se refiere a los aspectos formales cabe señalar que, aceptado hasta aquellos instantes el racionalismo –difundido por la Escuela de Ulm y la Escuela Suiza y protagonista de los años sesenta– a comienzos de la siguiente década se produce una fisura que se convertirá en auténtica grieta cuando irrumpan la estética del pop y el arte conceptual iniciándose, así, la ruptura con la pureza que representaba aquel estilo de grafismo.

[14] CAU. Construcción, Arquitectura, Urbanismo, *septiembre-octubre 1971, Barcelona, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cataluña y Baleares, núm. 9, p. 42.*

Reflejo de ello será, también, una actitud combativa frente a Grafistas Agrupación FAD –desde 1971 denominada ADG FAD (Agrupación de Diseñadores Gráficos[15])– a los que se les reconocen sus valores del pasado pero a quienes se acusa de formar un grupo cerrado, aristocrático y falto de compromiso con la profesión y la cultura. Resultado de las disensiones será la fundación de la Agrupación de Comunicación Visual del FAD (1972) cuya existencia se prolongará durante tres años.

A medida que nos acerquemos a la muerte de Franco los diseñadores empezarán a mostrarse cada vez más escépticos respecto al poder de transformación social y cultural del diseño. Con la desaparición del dictador, la ideología se diluirá perdiendo trascendencia utópica y compromiso social. El discurso intelectual del diseño pondrá ahora un mayor énfasis en la actividad proyectual, en la metodología y en los condicionantes técnicos reales.

La entrada en la democracia supondrá un cambio trascendental en todos los aspectos de nuestro país; quizá uno de los más significativos sea la devolución del poder a las autonomías regionales, lo que dará lugar a un proceso de descentralización de la cultura que, evidentemente, afectará al diseño, haciendo que aparezcan nuevos focos frente a la eterna polarización Madrid-Barcelona.

Por otra parte, son los primeros momentos de estallido de la gráfica política –tras años de campañas clandestinas– que con el tiempo irá profesionalizándose en el sentido de abandonar algunos de los «tics» empleados en el franquismo y de reflexionar sobre la eficacia de los procedimientos gráficos empleados.

Y es también la etapa en la que el diseño se convertirá en una herramienta perfecta para mostrar la modernidad de un país que no lo era tanto. Ahora, España se replantea aspectos clave como la economía, las relaciones sociales, los servicios públicos o la ordenación del territorio, y los españoles se convierten en ciudadanos y consumidores a quienes hay que ofrecer unos servicios. La incidencia social del diseño, por tanto, ya no estará en la transformación de la cultura sino en la satisfacción de las necesidades de esos consumidores que, además, son posibles votantes.

El cambio se producirá, pues, en gran parte, desde arriba. Se crearán y reformarán nuevos organismos –algunos de ellos directamente promotores del diseño como el BCD (legalizado como Fundación en 1975), el IMPIVA (Instituto de la Mediana y Pequeña Industria de Valencia, creado en 1984), o la Sociedad Estatal para el Desarrollo del Diseño y la Innovación,

[15] *Denominación que surge por la necesidad de adaptarse a criterios aceptados internacionalmente y significativa de cómo se comienzan a ver a sí mismos los profesionales.*

D.Di, surgida en 1992– y, por tanto, nacerán nuevas identidades; de ahí el considerable impulso que los programas de diseño corporativo recibirán en los años ochenta.

Desde el Estado se invertirá en una gran operación de imagen que culminará en los eventos del 92, propiciándose el desarrollo de la disciplina, pero también llevándola a su instrumentalización política en muchos momentos.

Quizá gracias a esa coyuntura sociopolítica y económica, el sector vivirá en la década de los ochenta una efervescencia hasta entonces desconocida. Aparecerá ahora otra nueva generación de diseñadores, ligados a lo que se ha denominado la «movida» y entre quienes hay que mencionar a Emilio Gil, Juan Antonio Moreno, Oscar Mariné y, especialmente, a Javier Mariscal. Estos diseñadores habrán abandonado ya las discusiones sociales y políticas de sus predecesores pero manifestarán unas enormes ganas de producir cosas nuevas. Quizá por su espontaneidad y su falta de discurso teórico es por lo que se les tachó en su momento de frivolidad, otra cuestión merecedora de revisión pues la evolución posterior de algunos de ellos ha demostrado todo lo contrario.

Fueran frívolos o no, lo cierto es que el diseño de la «movida» despertó un inusitado interés en la prensa extranjera –como consecuencia, en gran medida, de la atención despertada por la evolución democrática del país– y fue para nuestros gobernantes una de sus mejores bazas de cara al exterior.

Pero el fenómeno de la movida y, más tarde, lo que se ha denominado el *boom* del diseño, alcanzó asimismo a la prensa española, dando lugar a una serie de publicaciones especializadas –*De Diseño* (1984-87), *Ardi* (1988-93), *Visual* (1989) y *Experimenta*.– y a un intenso despliegue en los medios de comunicación. La cara negativa de esta moneda será la imagen superficial que del diseño se ofreció al público y que desde entonces los diseñadores tratan de borrar.

El final de la década de los noventa está siendo protagonizado por nuevos diseñadores, cultos, inquietos pero, al mismo tiempo, reflexivos, respetuosos con el pasado, preocupados por las nuevas tecnologías y ya insertos sin traumas en el quehacer internacional –en muchos casos fuertemente influidos por el diseño californiano y el británico–. Nombres como los de Sonia Sánchez y Pep Carrió, Typerware (Andreu Balius y Joan Carles P. Cassasín), Type ø Tones (Laura Messeguer, Enric Jardí, Joan Barjau y José Manuel Urós), Gráfica Futura (César Ávila, José Moreno y María Rubio), Adela Morán, Fernando Gutiérrez y Pablo Martín, Alfonso Meléndez (en colaboración con el ya veterano Andrés Trapiello), Ipsum Planet (Rubén Manrique, Ramón Fano y Javier Abio), entre otros, son probablemente

quienes escribirán las páginas de la historia del diseño español de la próxima centuria, si bien para ello han de enfrentarse primero y seguramente por mucho tiempo a la dureza de un mercado plagado de dificultades (falta de cultura empresarial, extrema competencia, fuertes críticas por parte de los profesionales más establecidos, etc.) que, si bien en los últimos años ha evolucionado notablemente, todavía avanza con lentitud, y en el que la consideración social del diseñador sigue siendo considerablemente baja. Nuevamente, nos encontramos con ese reflejo de una sociedad a cuya modernización el diseño ha contribuido, en gran medida, pero respecto a la cual ha ido muchas veces demasiado por delante.



Variex, de Licko y Vanderlans, Emigre Fonts, 1988.

Tipografía 1999: el juguete se hace culto

José María Cerezo

Atención al tren: paso sin guarda

En la última década, la palabra escrita, la forma de presentar un texto ante los ojos del lector, ha experimentado una mutación imprevista. Ya sea este lector un espectador de televisión, el apresurado viandante de la ciudad o un lector de libros en el sentido tradicional del término, los mensajes textuales que recibe han adoptado formas que, consideradas en su conjunto, constituyen uno de los repertorios visuales más intrincados de este fin de siglo. En ningún otro momento de la historia de la humanidad ha cosechado la letra tan amplia variedad en sus formas. A la sedimentación en capas sucesivas de todo el equipaje de letrerías de la cultura occidental, todavía en actividad, se le ha superpuesto en los últimos tiempos un conjunto de novedosas formas de letras que combaten por alcanzar a sus destinatarios, hacerse leer o –quizá– *simplemente* hacerse ver.

Inmerso en la crisis de la civilización de las imágenes, este nuevo panorama tipográfico (entendiendo el concepto tipográfico en su sentido etimológico, de escritura con moldes, con modelos, sean estos de índole cultural o del carácter tecnológico que se quiera) contribuye en una buena dosis a la percepción del «fall-out de lo representado después de la explosión de lo icónico»[1], por utilizar una expresión de Marcello Walter Bruno. Con la pulverización semiológica del referente[2] el texto ha hecho su reentrada en la escena visual luchando con esfuerzo por conseguir fijar el sentido de unas imágenes que, ya desconstruidas, se muestran incapaces de mantener un significado más o menos estable ante sus destinatarios.

No faltan quienes, ante la percepción de una tan ingente saturación tipográfica hayan reaccionado dando gritos de alerta ante lo que consideran una amenaza contra la cultura[3], como si vieran en la reciente proliferación de

[1] *Marcello Walter Bruno, «Necrológica por la civilización de las imágenes»,* Videoculturas fin de siglo, *Cátedra, Signo e Imagen, Madrid 1990, pp 157 y ss.*

[2] *V.* ibid.

[3] *V. José María Cerezo* Diseñadores en la nebulosa. El diseño gráfico en la era digital, *Biblioteca Nueva, Madrid, 1997, pp 120 y ss.*

tipos una reedición de la más oscura época altomedieval. *Cave canem.* Con una visión más optimista, se pueden, al menos, distinguir las causas de los efectos y, entre aquéllas, las que son de carácter exclusivamente cultural –que exceden el propósito de este artículo– y las que se deben a factores internos de la tipografía y del diseño gráfico, si es que fuera posible deslindar totalmente la actividad de los profesionales, de ésta o de cualquier época, de los contextos culturales en los que trabajan.

Continuando con el hilo argumental de Bruno, aunque aplicándolo a la tipografía y no a la videocultura, la cuestión no se puede explicar si no es en clave tecnológica. Para bien o para mal, este ordenador personal –y todos los de su especie– con el que estoy redactando estas líneas, es el culpable.

Bajo su aparente carcasa de inocencia, se esconde el artífice más elocuente de cuanto en el ámbito de la tipografía ha sucedido en los últimos diez años. Y esto en un doble sentido: el de la vulgarización –esta vez me resisto a utilizar la acostumbrada expresión «democratización»– de la composición tipográfica por un lado y, por otro, el del acceso de manos no especializadas a las herramientas para la fabricación de tipos. El primer aspecto –que profesionales y no profesionales compartamos exactamente las mismas herramientas para la composición de textos– ha eliminado unas barreras que, desde la experiencia y el conocimiento específico de una técnica, han sido celosamente guardadas durante quinientos años por quienes, en todos los rincones del mundo civilizado, se dedicaban profesional y específicamente a esta actividad, a mitad de camino entre la artesanía y la industria, de la composición tipográfica. Cajistas, linotipistas y operadores de sistemas de fotocomposición han visto cómo sus habilidades profesionales se borraban de un plumazo con la aparición de los ordenadores personales y los lenguajes informáticos de descripción de páginas. La vía de ferrocarril de la cultura impresa, por donde antaño circulaban las tradiciones y convenciones del oficio impresor, ya no tiene barreras ni guardas que la protejan. Desde el lado de los lectores –que al fin y al cabo es lo que nos interesa y a favor de quienes estaban colocadas las barreras– esta vía libre de la tecnología ha provocado y provoca cotidianamente multitud de atropellos a las convenciones tipográficas que, a pesar del romántico atractivo de una libertad total, pone en peligro la descodificación (eficaz y rápida) de los mensajes escritos, esto es, el mero hecho de la lectura. Existe un modo de pensar, cargado incomprensiblemente de inercia, acerca de la responsabilidad de los diseñadores en todo este fenómeno, aunque –analizado con un mínimo de rigor– es fácil comprobar que las mayores atrocidades siguen haciéndose por los no profesionales o por los advenedizos escasamente

cualificados. Muchas soluciones ensayadas por diseñadores profesionales para dar salida a problemas específicos y frecuentemente efímeros, se ven perpetuadas por una irreflexiva práctica de la imitación por parte de todo aquel que tiene el teclado de un ordenador personal bajo sus dedos. La imitación, la copia o el plagio elevados a la segunda o tercera potencia acaban convirtiéndose en el cincel que inmortaliza fórmulas que, en el momento de su aparición, resultaban interesantes. Por una mínima higiene intelectual convendrá dejar de lado este aspecto sombrío de la comunicación visual que, con toda seguridad, no es nuevo en la historia[4].

A pesar de todo, incluso centrando nuestra mirada en los aspectos realmente significativos, innovadores y estimulantes de la reciente comunicación gráfica, la composición tipográfica no admite infinitas variantes. Por mucho que quiera romperse la tradicional secuencialidad del texto, una letra ha de seguir a otra para formar palabras y una palabra ha de seguir a otra para formar frases, por muy grande que desee el diseñador que sea el papel del lector como reconstructor de esos fragmentos de lenguaje que, por su propia esencia, son los tipos.

La mayor contribución a esta crisis, a este momento de cambio, proviene del segundo de los factores, el de la nueva facilidad para la creación y distribución de tipos. La industria tipográfica ha estado durante siglos en manos de muy pocos talleres de fabricación de tipos y ha sido el surgimiento de los ordenadores personales en los estudios de los diseñadores gráficos lo que ha roto para siempre este estado de cosas. La geografía (y el ciberespacio) se ha poblado de innumerables talleres de *fundición* tipográfica digital, desde donde emergen cada día nuevas propuestas para combatir el tedio de la imagen de las palabras provocando una incesante mutación de la letra. La agitación de los primeros años de la década ha entrado en el ralentí, pero –no nos equivoquemos– las aguas no han vuelto a su cauce. Las aguas de la creatividad no tienen cauce; éste se va haciendo en cada meandro del camino.

Una anécdota con valor de categoría. El caso de Gill Sans

Sería lamentable que ante la incesante aparición de tipos no advirtiéramos sus innegables efectos benéficos. Cuentan que Turner no hubiera pin-

[4] *Analizar sus más profundas causas –propósito sin duda interesante– no está dentro de los cometidos de éste artículo. V. Javier G. Solas «Nada que leer»,* Visual, *Número 75, Año X, Madrid, 1999, pp 65 y ss.*

tado nunca como lo hizo si no se hubieran inventado nuevos pigmentos en la Revolución (seguramente habría pintado bien, pero no *así* de bien; los pigmentos son condición necesaria, pero no suficiente; eso es obvio). Aunque esos mismos pigmentos se utilicen para crear los más horrendos crímenes contra la cultura visual de la humanidad, convendremos necesariamente en que la culpa no es de los pigmentos ni de sus creadores. Es claro, por otra parte, que con determinados componentes es imposible crear en la dirección adecuada, y que entre las últimas creaciones tipográficas habrá sin duda muchas que no soporten con un mínimo decoro el paso del tiempo. Dejemos que sea, pues, el tiempo quien juzgue y detengámonos en el factor decisivo de toda esta saga: el cambio de manos de las herramientas ha supuesto un mayor control por parte del diseñador sobre su producto final. Por primera vez desde la implantación de los procesos realmente industriales en la fabricación de tipos, los diseñadores se han sentado en el asiento del conductor. Tomar las riendas del proceso supone una nueva responsabilidad –junto a una nueva posibilidad de equivocarse– pero también una patente capacidad para llevar las ideas creativas hasta sus más últimas consecuencias. No más intermediarios. No más manos sobre el diseño. No más lastre de las convenciones sobre cómo deben ser las letras. No más sesgo a favor del *markerting*. Se vendan mucho o se vendan poco, hoy los tipos –por primera vez en los últimos cien o ciento cincuenta años– son lo que sus diseñadores quieren realmente que sean.

Existe un caso –que no es el único, pero que es muy conocido y está bien documentado– que ejemplifica muy bien esta cuestión. A finales de los años veinte, Stanley Morison, a la sazón director de desarrollo tipográfico de Monotype, solicitó a Eric Gill, reconocido escultor y tallista, que diseñara un juego de caracteres de paloseco, sin remates, con el que la fundición inglesa pretendía rivalizar con las creaciones de la Europa continental entonces en boga, como la Futura de Renner o la Kabel de Koch. Inspirándose en el trabajo de Edward Johnston, gran reformador de la caligrafía británica y autor del alfabeto que se utilizaba en la señalización del Metro londinense, Eric Gill alumbró un tipo de gran rigor y vigorosos ecos de la epigrafía romana y humanística. Pues bien, una vez aprobado el proyecto, los dibujos Gill pasaron al estudio de Monotype, donde fueron retocados –como era habitual en la época– hasta conseguir que fueran homologables con las convenciones tipográficas de la industria. El resultado fue la familia de caracteres Gill Sans, con la que la fundición inglesa cosechó gran éxito y un producto todavía admirado y usado frecuentemente. No sabemos qué habría pasado si las letras de Gill se hubieran fundido como tipos siguiendo a pies juntillas los originales de su creador, pero sí sabemos qué

forma tenían en su cabeza. Tradicionalmente se ha ensalzado, creo que magnificándolo, el papel del *staff* de Monotype, cuando es claro que en su traducción a metal fundido de las ideas de Gill, traicionó alguna de las esencias del original. *Traduttore, traditore.*

Esoterismo y exoterismo. La tipografía pierde su misticismo

Con la mórbida autofagia de la pescadilla que se muerde la cola, gran parte del diseño de tipos del siglo XX –los diseñadores, sus diseños, la industria– ha realimentado la idea de que el trabajo en esta área era de una especialización casi inaccesible, teñida de esoterismo. No voy a negar *la* evidencia: para diseñar tipos hay que tener las ideas claras y un considerable conocimiento histórico–técnico sobre la materia. Pero tampoco conviene negar las otras evidencias. Puestos a acusar a Gutenberg de impostor –como se hizo, por la sospecha de que intentaba hacer pasar sus producciones por auténticos manuscritos–, también habríamos de acusarle de intrusismo, ciertamente no menor que su impostura. Quien inventó las letras movibles, nada tenía que ver con las letras; era orfebre. La lógica nos impone la necesidad del pionero: todo tuvo que ser hecho por alguien por primera vez. Pero no es el único caso. Caslon, el primero de los Caslon, el gran William Caslon, aquel que sentaría los sólidos cimientos sobre los que se edificaría el impresionante edificio de la tipografía británica, era armero. Recordemos también a John Baskerville de Birmingham, invirtiendo su al parecer nada despreciable patrimonio –obtenido en el poco afín negocio de los barnices– en su aventura tipográfica, con el único fin de llevar la redonda y la cursiva a su más alta perfección. Nuestro Jerónimo Gil hizo sus espléndidas letras casi a regañadientes. Frederic Goudy, uno de los mitos de la tipografía estadounidense, diseñó su primer tipo cuando ya había cumplido los treinta ¡y era autodidacta! Peignot, por poner un ejemplo francés, contrató a Cassandre, ya famoso cartelista, con el fin de que renovara –desde fuera– la tipoteca de su fundición. En fin, los hechos son los que son. Se podrían aportar innumerables ejemplos en sentido contrario a esta argumentación, pero es muy obvio que la entrada en la escena tipográfica de individuos provenientes de extramuros de la tipografía ha tenido muchas veces un efecto extraordinariamente beneficioso.

El esoterismo es el veneno y el exoterismo el antídoto, parece haber sido la máxima. Frente al arrobo de un oscurantismo casi misticista, algunos diseñadores de la última década se han arrojado, con armas y bagajes, a una renovación desde fuera. Desde fuera de la especialización, se entiende. (El

terreno de juego del diseño gráfico está ya suficientemente poblado como para admitir sin pestañear la entrada a cualquiera.) Porque, eso sí, una buena parte de los tipos diseñados en este periodo son una relectura, cuando no una protesta, de la tipografía del siglo XX. Al fin y al cabo, como ha dicho Neville Brody, uno de los niños terribles de la tendencia, «la tipografía no es sagrada». Contra los males de la Helvetica, diseñada por Max Miedinger en los años cincuenta para la fundición suiza Haas, la tipografía fría y rigurosa preferida por muchos diseñadores gráficos durante un dilatado periodo de tiempo, el remedio de la Remedy, un trabajo de Frank Heine, un diseñador, también suizo, que de un modo chocante presentaba las más memorables citas de la Nueva Tipografía de los veinte compuestas con las informales letras de su *remedio.* Frente a los buenos tiempos de la Times, llena de precisión y discreta elegancia, los malos de Hard Times, de Jeffrey Keedy, un impreciso y arbitrario ejercicio de visualización tipográfica de la inseguridad y ambigüedad del momento. Ante la arrogancia de los trazos ornamentales de las cursivas de Caslon, la disparatada exuberancia de Not Caslon, un trabajo de Mark Andresen en el que, como la lacería de interminables sinuosidades de una grafía celta que se apresta a devorar la letra, la fractura infatigable parece no encontrar su fin.

En el terreno de la *simple* actualización ha habido también trabajos notables. La industria tipográfica no había sabido encontrar hasta el momento el camino para dar salida a un cierto número de trabajos experimentales, muy interesantes desde el punto de vista formal, desde el lado de la letra, aunque poco viables como tipos para el uso más o menos cotidiano. Ninguno de los diseños reales de tipografías realizados en un período tan fructífero para todo el diseño como pueda ser la Bauhaus, había sido materializado por las fundiciones tipográficas. Sí lo habían sido algunas de sus derivaciones, entre las que encontramos el Transito de Tschichold realizado ya en los años treinta por la fundición Amsterdam, eco de la tipografía estarcida que diseñara Joseph Albers, como eco es también el tipo Futura Black, que con astucia comercial incluyera la fundición Bauer dentro de la familia de las Futura, a pesar de su mutua escasa familiaridad formal. Hasta que los medios de producción tipográfica han sido realmente asequibles –un ordenador personal, un programa– no hubo llegado el momento en el que unos cuantos estudios han llevado a cabo la puesta a punto tipográfica de aquellos diseños. Yo mismo realicé una digitalización de la tipografía de palo que diseñara Jan Tschichold en los albores de su fundación de la Nueva Tipografía, y que nunca había visto la luz, para un artículo sobre el maestro alemán publicado en la edición española de la revista *Publish* en 1991. Matthew Carter convirtió en fuente tipográfica el alfabeto universal

de Herbert Bayer también en 1991, cuyo resultado nos ha permitido acceder a esa muestra de la fe en la tipografía única profesada por la escuela alemana con tanta (¿vana?) contundencia. De entre todos los intentos brilla quizá con más potencia el llevado a cabo por The Foundry, la fundición tipográfica digital de David Quay y Freda Sack, por la plenitud de su programa y la extraordinaria precisión de sus resultados. Quay y Sack, ya prolíficos diseñadores de tipos para Letraset, supieron acometer el proyecto con un rigor historicista tal que hace palidecer a otros intentos de décadas anteriores que, tratando de hacer más digestible el rígido trabajo bauhausiano, acaso no alcanzaran sino el estadio de la caricatura.

Otro de los repertorios más notables de formas de letras que habían sido arrumbados por los cambios tecnológicos ha encontrado también una nueva vestimenta digital. Se trata de los tipos de madera. En el siglo XIX se popularizó el uso de tipos de titulares tallados en madera (debido a la cantidad de metal necesaria era más caro fabricarlos del modo convencional) y el elenco de variantes normandas, egipcias y latinas creció en las cajas tituleras de los talleres tipográficos, dando lugar a la aparición de un nuevo estilo de tipografía en los carteles, típicamente victoriano, en el que se aprovechaba hasta la última pulgada cuadrada de papel con variaciones ilimitadas de cuerpos y pesos en un mismo titular, que contaminaría el entorno visual de un modo significativo. Considerados en su mayoría de mal gusto por la refinada tipografía que, aunque con planteamientos y resultados radicalmente distintos, propugnaban los grandes renovadores de la tipografía del veinte, como los ya mencionados Tschichold y Morison, habían sido arrinconados como formas detestables, inválidas para la comunicación moderna. Ha sido la comunicación posmoderna, con sus frecuentes incursiones en el desván de la nostalgia, la que ha puesto de nuevo en circulación muchos de estos tipos, con su innegable potencial de tensión evocadora.

La juguetización de la tipografía

Simultáneamente, la industria gráfica establecida ha continuado dando lo mejor de sí misma dentro de la tradición de lo que deben ser los buenos tipos. Los excelentes trabajos de Sumner Stone, Robert Slimbach, Carol Towmbly, Jonathan Hoefler, Jean François Porchez y un larguísimo etcétera, ponen de manifiesto el potente arsenal con el que cuenta la cultura tipográfica, o simplemente la cultura, para ir extrayendo sus mejores esencias.

Pero a estas alturas el lector ya habrá advertido (si es que el simple paseo por la ciudad no le había hecho caer en la cuenta) que han sido precisamente esas mejores esencias las que se han puesto en entredicho. La legibilidad, la ordenación metódica del material tipográfico, la simplicidad, el buen gusto, no son el plato más sabroso para una época que ha juguetizado hasta la propia existencia. Una tipografía de grado cero, apta para un lenguaje de grado cero[5], parece a todas luces inoperante cuando lo que se busca es alcanzar mediante la palabra escrita a un público saturado de mensajes visuales, en un entorno que con frecuencia parece prestar más atención al continente que al contenido.

Bien sea con la simple intención de desarrollar un novedoso repertorio de formas literales que escapen al hieratismo de las letras convencionales, haciéndolo más apto para el dinamismo de los nuevos soportes, como parece ser el caso de la fundición de Chicago T-26, bien para poder liberar al diseño gráfico de cualquier vinculación estilística con el pasado, programa que desarrolló con energía y notable éxito la fundición radicada en California Emigre –inteligentemente amplificada por el altavoz de su revista, tanto en lo que se refiere a la utilización de los tipos, como por el propio contenido de la publicación, tenaz promotor del *cutting edge*– o bien tomando como punto de partida la percepción de una crisis del lenguaje e intentando redefinir la manera en la que los diseñadores pueden acercarse a un teclado de ordenador, como fue de un modo programático propuesto por Fuse, los diseñadores de la década de los noventa han juguetizado la tipografía. El ingenio, compañero inseparable del diseño gráfico[6], ha entrado de nuevo en el mundo del diseño de tipos, justo en el momento en el que la fabricación de material tipográfico ha escapado de las manos de esos pocos fabricantes que habían dictado durante tanto tiempo el universo de las formas tipográficas.

He dejado deslizar la expresión *de nuevo* intencionadamente. Analizado en un contexto histórico, acaso el efecto no sea tan novedoso como pueda parecer y se trate tan sólo de un problema cuantitativo, en el que la cantidad deviene saturación, más que de una situación realmente nueva. Porque los tipos utilizados en 1710 por Gleditsch en la portada de la *Dissertatio* escrita por Paul Pater sobre el arte de la imprenta, los que usó Manni en Florencia para su edición de Virgilio de 1741, los tipos Civilité de

[5] *«Decir sólo lo necesario, decir sólo la verdad, decirla con claridad y, por último, decir sólo lo pertinente», Grice, citado por José Antonio Marina,* Elogio y refutación del ingenio, *Anagrama, 1992.*

[6] *V. Beryl McAlhone y David Stuart,* A Smile in the Mind, *uno de los más afortunados compendios de lo que el ingenio aporta a la comunicación visual.*

Granjon y todos sus descendientes, las góticas sombreadas fundidas en 1824 por Thorowgood, los tipos de modulación invertida –anclados en nuestra memoria colectiva como tipos del Lejano Oeste–, todos los tipos de escritura realizados en la Europa de entreguerras, o tipos singulares como el Bifur de Cassandre, forman parte de esa historia de los tipos extraños, ajenos a la corriente dominante de la tipografía, todavía pendiente de ser escrita.

El juguete se hace adulto

Tal vez se trate de un proceso inexorable. Huizinga comenzó su *Homo ludens* con una de esas afirmaciones que se fijan en la memoria y que con el paso del tiempo valen por todo el ensayo: el juego es más viejo que la cultura. ¿Existe un proceso de maduración mediante el cual el juego acaba aburriendo y lo serio se vuelve más interesante, más divertido? ¿Existe un mecanismo por el que quien se dedica de lleno a diseñar tipos acaba haciendo tipos *cultos*? Continuando en este otro juego de idas y venidas por la historia de la tipografía encontramos otra vez a un personaje como Tschichold, ya citado, firme defensor en los años veinte de la tipografía asimétrica y de los tipos sin remates, realizando en los sesenta algunos de los más eficaces modelos de tipografía centrada y diseñando, como respuesta a un problema planteado por un conjunto de fabricantes, el Sabon, uno de los tipos con remates más notables de toda la historia de la tipografía.

A pesar de la críticas que recibiera en sus comienzos Zuzana Licko, debido a una cierta incoherencia en sus tipos[7] (¿acaso es el alfabeto un sistema de signos realmente coherente?) no me fue difícil advertir en su trabajo y en sus manifestaciones a la auténtica diseñadora de tipos que llevaba, ya entonces, dentro. En contra de cierta sorpresa general, sus tipos más recientes, como su Mrs. Eaves o su Filosofía son, desde mi punto de vista, el resultado de un auténtico amor por la tipografía y un deseo de hacerla progresar por caminos menos efímeros de los que ciertamente parecía transitar en los tiempos de las Emperor o Journal. ¿No es su temprana Variex, realizada en colaboración con Rudy Vanderlans, su colega y editor de la revista *Emigre*, una relectura –realmente seria– plenamente digital de los tipos de geometría mínima de la época de la Bauhaus? Mrs.

[7] *V.* Publish, *vol. 6, núm. 6, p. 52, junio, 1991. v.* Publish *(España), vol. 1, núm. 5, septiembre, 1991.*

Eaves –cuyo nombre encierra un significativo guiño feminista (Mrs. Eaves era la compañera de John Baskerville, cuyo concubinato escandalizó a la Inglaterra del dieciocho, aumentando la aureola de excentricidad que revestía al impresor)– es su versión de los tipos de Baskerville, de los que ha sabido rescatar ciertos matices perdidos en casi todas las revisiones que durante el siglo XX se han hecho del trabajo del innovador tipógrafo de Birmingham. Su Filosofía, en la que muestra, de modo similar, su personal punto de vista sobre la tipografía de Giambattista Bodoni, es también un excelente trabajo de dulcificación, de humanización, de los tipos del fundidor parmesano que habían visto potenciado su efecto arrogante en el resto de las Bodoni al uso. Con Filosofía, Bodoni puede por fin volver a imprimirse en cuerpos reducidos sin que ni la legibilidad ni la integridad de sus formas se vea comprometida, hecho que por sí solo hace a Licko merecedora de un puesto destacado en este pequeño mundo de la tipografía.

Dirijamos ahora nuestra mirada a los españoles Typerware. Andreu Balius y Joan Carles P. Cassadín, tras años ganándose un lugar merecido como creadores de los mejores tipos irreverentes desarrollados en España (y algunos de los mejores de todo el mundo) como su Helvetica Foundue (una versión de la Helvetica –otra vez la denostada Helvetica– llena de agujeros por todos lados), su Font Soup (una sopa de letras en las que las series fina, redonda y negra han sido sustituidas por las más apetitosas natural, hervida y extrahervida), o su contradictoria García Bodoni en la que –en una divertida burla de la seriedad con la que se revisten siempre los diseñadores de letras– todo está patas arriba, han abandonado sus ingeniosidades en pro de una tipografía seria, culta. «Se acabaron las Plug–In–Fonts, así como pasar por la batidora fuentes, distorsionar de una manera arbitraria, modificar fuentes existentes añadiéndoles algo para llamarlas 'nuevos diseños'... ¡Todos somos tipógrafos! –y eso está bien–. Pero hay cosas que ya aburren, falta encontrar una nueva chispa»[8]. Sus trabajos más recientes, como Salmantina, para la Universidad de Salamanca, u otros proyectos que en la actualidad están cocinando, como sus revisiones de los tipos usados por Ibarra o los de Pradell, nos descubren al tipógrafo tradicional que todos los que dibujamos letras parecemos llevar dentro.

Pero, ¿dónde está la nueva chispa? Curiosamente, como vemos, en lo viejo. El que no imita, no inventa, decían los clásicos. Así es la tipografía.

[8] *Andreu Balius y Joan Carles P. Cassadin, citados por Mariã Suárez, «Fundiciones digitales españolas»,* Experimenta, *nº 24, Madrid, 1999, p 58.*

Un arte único, sujeto a tradiciones y revisiones constantes en el que cohabitan con la mayor naturalidad las formas más inesperadas con las más asentadas, en una perpetua refundición, como si se aplaudiera un *happening* estocástico al tiempo que se escuchara el penetrante y emergente rumor de nuevas, infinitas e inevitables variaciones de un concierto barroco. En ninguna otra de las facetas de la creatividad –pintura, arquitectura, mobiliario– convivimos de modo tan imperceptible con repertorios formales que llevan entre nosotros tantos centenares de años. ¿Por qué los tipos clásicos siguen conectando de un modo tan directo con el pensamiento? ¿Hay algo esencialmente imperecedero en la tipografía clásica? ¿Por qué asumimos de un modo tan inconsciente en el proceso de lectura esas formas tan desligadas del resto de los artefactos visuales a los que estamos habituados en otros aspectos de nuestras vidas? ¿Por qué no se produce el pastiche?

Adrian Frutiger, autor de tipografías tan asentadas en la comunicación gráfica del siglo XX como la Univers o la que lleva su nombre, publicó en 1978 su libro *Signos, símbolos, marcas, señales* en el que, entre otras cuestiones, presentaba un brevísimo ensayo sobre la síntesis formal de los alfabetos, afirmando que «es en torno al trazo esquelético básico de la letra donde adquiere personalidad propia el tipo: en la zona armónica de la escritura interviene y se expresa lo artístico, lo que se da en llamar 'estilo'.»[9] Si hace unas décadas las tipografías sin remates parecían amenazar el futuro de los tipos humanísticos, la evolución de los propios tipos de paloseco hacia formas más calientes, y una corriente de resurgimiento de los tipos clásicos (y todos los recursos que los acompañan: florones, ligaduras, versalitas reales, etc), parece haber desplazado el proceso de lectura hacia una posición bastante impredecible hace años, con la restauración de este arquetipo que, para no perdernos en vericuetos taxonómicos, seguiremos llamando clásico. Si en el periodo en el que Frutiger diseñara su Univers, la tipografía sin remates representaba una apuesta por la modernidad, la funcionalidad y la limpieza necesaria tras los excesos del novecentismo, quizás ahora ese arquetipo restaurado represente el mínimo común denominador entre la rígida funcionalidad de la modernidad y los recientes excesos de la posmodernidad. Recuerdo ahora las palabras que escribio Loos en 1903 a propósito de las letras con las que estaba compuesto el subtítulo de la revista *Das Andere*: «Tienen ciento veinte años y nos parecen tan modernas como si fuesen de anteayer [...], ya que estas letras de 1783 nacieron entonces verdaderamente. El hombre que vivía en ese año quería

[9] *Adrian Frutiger:* Signos, símbolos, marcas, señales, *Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pp 149 y ss.*

hacer *letras. No* pensó en un determinado *estilo.* Nuestros artistas, sin embargo, quieren hacer letras *modernas.* Pero el paso del tiempo es duro. No se deja engañar. *Tenemos más afinidades con la verdad, aunque tenga cien años, que con la mentira que avanza a nuestro lado»*[10].



Cursivas de Caslon



Helvetica, paradigma de la tipografía suiza del estilo internacional, diseñada en los años cincuenta por Max Miedinger.

[10] *Adolf Loos, «Lo que se imprime», en* Ornamento y Delito y otros escritos, *Gustavo Gili, Barcelona, 1982 (2ª ed.), p 116.*

Mueble, industria y cultura en España

Vicente Patón

En realidad, el mueble doméstico siempre ha precedido a la posibilidad de cualquier tipo de desarrollo industrial. Como útil que cubre las necesidades más inmediatas del ser humano debió ser históricamente el primer producto de consumo masivo, en tanto que los ingenios de carácter tecnológico (armas, herramientas, vehículos o autómatas) fueron durante siglos piezas de realización muy exclusiva. Los muebles o los objetos de menaje, aunque se realizasen de modo manual, siempre tuvieron una necesidad de seriación capaz de predisponer la aparición de una producción industrializada. Bastó la aparición de unas clases burguesas, numerosas y con cierta capacidad de poder adquisitivo, para que surgiese la oportunidad de fabricar muebles de forma repetida y mecanizada. Del mueble por encargo, exquisitamente realizado por arquitectos y maestros ebanistas para unos nobles deseosos de evidenciar su poder y riqueza, o del modelo rústico y anónimo con que el pueblo llano cubría sus necesidades, se pasa tras la primera revolución industrial a la fabricación de un sinnúmero de objetos que intentan imitar, con la intervención de las máquinas y el empleo de materiales baratos, los estilos mas prestigiados del momento. Esta proliferación de muebles, profusamente ornamentados por la facilidad que permiten los medios mecánicos de moldeado y estampación, invade los catálogos de las grandes exposiciones universales del siglo XIX, dando lugar a la noción de «mal gusto» como expresión crítica del exceso y la ostentación, y al planteamiento de un debate permanente sobre las relaciones entre arte e industria que origina reacciones contra la revolución industrial como la del historiador y filósofo John Ruskin o la de su directo discípulo William Morris, que fundó en 1861 en Inglaterra el movimiento del Arts and Crafts con los objetivos de renovar unas artes y oficios en vías de desaparición por los nuevos métodos de división del trabajo, y de dignificar la labor del trabajador, proponiendo a la vez una ética o búsqueda de sentido para todo lo que abarca el diseño, sea arquitectura, mobiliario o decoración.

La importante paradoja de Morris es que en su ataque contra la estética de la máquina está sentando las bases del futuro diseño industrial, al reivindicar tanto la dimensión cultural de los objetos trabajados en serie,

como la unidad que debe existir entre diseño y producción. Años después, la Bauhaus, como gran escuela del diseño moderno, no hace sino aplicar estos principios de Morris, pero con la intención de descubrir la estética propia del objeto industrializado, y que en un principio se localiza en la depuración de la respuesta funcional del mismo y en las posibilidades expresivas de los nuevos materiales.

Esta rápida descripción histórica tiene por objeto rastrear los orígenes del concepto de «diseño industrial» que, como tal, no aparece literalmente expresado hasta que lo utiliza el diseñador holandés Mart Stam en 1948 para definir los proyectos de la industria encaminados a la creación de nuevos elementos y materiales. Como factor de esta actividad aparece el diseñador, creador de formas cuya labor consiste en fusionar los valores culturales o comunicativos del objeto con los puramente funcionales o de uso.

Como puede deducirse de estas líneas, la importancia del diseño de piezas de mobiliario es crucial para el nacimiento de la teoría y la praxis del diseño industrial. Son los muebles el laboratorio de ensayo en el que se fragua una nueva profesión que participa de las labores del artesano, del ingeniero y del comunicador. Más recientemente, y casi de una forma tácita pero útil para entenderse, se está conviniendo en la distinción entre el *diseño* propiamente dicho –referido a muebles, menaje, u objetos decorativos, más próximo a los linderos de lo artístico, a las tiradas cortas y a un proceso industrial relativamentente poco complejo–, y el *diseño de producto* –que define el relativo a todo tipo de maquinarias, sean éstas automóviles, electrodomésticos, útiles electrónicos o cualquier otro tipo de objetos en los que el diseño aporta la presencia sensible, dando forma a un organismo tecnológico complejo y delicado al que hay que proteger y aportar una corporeidad inteligible–. También se entiende como *diseño de producto* el de todo material instrumental, como pueden ser unas tijeras, una grapadora o una fregona, que en cierto modo no dejan de ser elementales máquinas ligadas a una actividad concreta y cuya «rigidez» semántica las sitúa en un plano distinto de las piezas de mobiliario, que admiten una mayor manipulación de sus contenidos expresivos.

En España, el diseño nace lastrado por la escasa capacidad industrial del país –como consecuencia de la quiebra que producen en la segunda mitad del siglo XIX las crisis políticas permanentes– que no se recupera hasta mediado el presente siglo. Inicialmente, el arranque de la industria española es prometedor y paralelo al del resto de Europa: el plomo de las sierras Penibéticas y el algodón catalán fueron las principales materias primas que dieron origen al desarrollo de la maquinaria precisa para su explotación,

mientras que el desarrollo del acero en el País Vasco facilitó la fabricación de maquinaria pesada y de todo tipo de herramientas necesarias para conseguir una diversificación industrial, aunque el resto del país, salvo algunas excepciones como la región valenciana, vivió durante años del agro y de la explotación de pequeñas industrias artesanales.

En paralelo al movimiento inglés del Arts and Crafts surge en España, a partir de la exposición barcelonesa de 1888, un grupo de empresarios que se plantean la pérdida de valor estético de los objetos realizados industrialmente, en un momento en que ya han desaparecido las Reales Fábricas con su artística producción de manufacturas de lujo –cerámicas, muebles, vidrios y tapices– que abastecieron a la monarquía durante el siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX. Los mueblistas catalanes Francesc Vidal y Joan Busquets, o el diseñador mallorquín Gaspar Homar son nombres importantes de esta tendencia, que aportan su particular versión del movimiento modernista que por esos años recorre Europa. Apoyados por una burguesía ilustrada precisada de un estilo identificador, crean el Centro de Artes Decorativas, que en 1903 dará lugar al FAD –Fomento de las Artes Decorativas–, que si bien empieza como agrupación de gremios, será uno de los cimientos del futuro desarrollo del diseño industrial en España.

Como culminación de esta etapa modernista, la figura de Antonio Gaudí se despega de los otros maestros con un singular universo creativo donde la arquitectura es la disciplina que engloba la totalidad del entorno humano agrupando un conjunto de diversos oficios relacionados entre sí, desde la albañilería o la cantería con que se levantan los muros hasta la fundición o la forja que permiten realizar lámparas, rejas o pomos de puerta. Esta vocación diseñadora del arquitecto no es nueva, porque históricamente quien creaba la casa o el palacio, también se ocupaba del mobiliario y la decoración, pero durante el modernismo se revitaliza esta visión que hace del espacio arquitectónico la metáfora de un cosmos armónico, como se puede contemplar en la obra de otros arquitectos del momento como Lluís Domènech i Montaner, Josep Puig i Cadafalch o Josep María Jujol, cuya preocupación hacia una producción industrializada, aunque con métodos muy artesanales, es el precedente de la labor de los arquitectos modernos que cincuenta años después harían surgir el diseño industrial en España.

Fue precisamente Domènech i Montaner quien creó, junto con Antoni Maria Gallissà, un importante taller de artes aplicadas en el edificio por él levantado para albergar el Café-Restaurante de la Exposición Universal barcelonesa de 1888. Conocido como el *Castell dels Tres Dragons*, este lugar se convirtió en un importante generador de piezas trabajadas en relación directa con los arquitectos que precisaban completar sus obras. Visi-

tado en su juventud por Walter Gropius, se piensa que pudo inspirar los programas de la escuela Bauhaus, con su ingeniosa combinación de aulas de teoría y talleres prácticos.

Tras un paréntesis de treinta años, en los que quizás el dato más reseñable sea la labor de Santiago Marco, presidente del FAD entre 1921 y 1949, que da protagonismo al período *Art Déco* en este país al lograr la presencia española en la Exposición de Artes Decorativas de París en 1925, muestra que dio nombre a esta conocida corriente estilística, fundamental para difundir al gran público la primera visión –aunque mixtificada y fuertemente ornamental– de los nacientes lenguajes modernos.

En contraposición con el estilo *Art Déco*, cuyas preocupaciones son principalmente de índole formal, aparece en 1930 el grupo GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para la solución de los Problemas de la Arquitectura Contemporánea). Promovido por los arquitectos Fernando García Mercadal y Josep Lluís Sert, se convierte en el principal difusor en España de los postulados del Movimiento Moderno, y nace como aglutinador de una serie de inquietudes por desarrollar una arquitectura y un diseño racionalistas, huyendo de los suplementos ornamentales para buscar la lógica interna de cada edificio y de cada objeto que mejor se adecue a su función, a las propiedades del material y al método constructivo. El proceso industrial se convierte en el ejemplo a seguir por unos arquitectos que consideran los sistemas tradicionales y artesanales de la construcción como un freno para la arquitectura racionalizada y exacta que ellos persiguen, y cuya finalidad es dotar de un carácter social tanto a edificios y objetos, de forma que su belleza y su precio los hagan asequibles a las grandes masas de población emergentes. Y si la industria es el objetivo, la máquina –hija del progreso científico– es el mito envidiable, que se alza como paradigma racionalista capaz de liberar a la arquitectura de los lastres de la historia para crear un mundo perfectamente engranado. La famosa frase de Le Corbusier: *La maison c'est une machine à habiter*, evidencia esta admiración por la eficacia, la potencia y la ausencia de apriorismos formales que muestran las máquinas, y encuentra eco en España en un texto de 1928 del escritor y pintor José Moreno Villa –profesor de la Residencia de Estudiantes de Madrid por los días en que el maestro suizo dio allí sus conferencias– publicado en la *Gaceta Literaria* que dirigía Ernesto Giménez Caballero, y donde se declara partidario de la casa racionalista: «Le diré que sueño una casa que sea como el mechero Dunhill. Usted no es fumador, pero conoce estos chismes perfectos, sólidos, bien ajustados, limpios, inenarrables. La gente les llama Rolls, equiparándolos así a la mejor máquina que acaricia carreteras hasta hoy». Sin embargo, la sorprendente realidad es que la

mayor parte de los muebles «funcionalistas» realizados durante estos años está hecha a mano, lo cual situaría al racionalismo como una corriente de distinto signo al menospreciado *Art Déco* pero igualmente dependiente de una poética formalista de no ser por su vocación socializante –y también totalizadora–, que indaga en las posibilidades expresivas de una producción industrializada, y por su voluntad de que el diseño sea una cuestión de método más que de inspiración. El tiempo ha demostrado la inconsistencia de algunos de estos planteamientos: muchos diseños destinados al gran público se han convertido en productos caros y elitistas, porque la sencillez de líneas no siempre se corresponde con una producción barata, en tanto que los modelos que han pervivido desde esta época no lo han hecho por su carácter industrializable sino por sus cualidades estéticas, capaces de encajar con presupuestos arquitectónicos más recientes.

El sector catalán del GATEPAC –el GATCPAC– inauguró en 1931 un local en el barcelonés Paseo de Gracia denominado MIDVA (Muebles y Decoración para la Vivienda Actual), que era a la vez sede del grupo y tienda de muebles en la que se podían admirar tanto productos diseñados por los arquitectos integrantes como modelos importados de Thonet, Breuer o Alvar Aalto. Es el inicio del diseño industrial de muebles en España, que tiene su correspondencia en Madrid en las empresas que en 1930 fundaron el industrial italiano Romeo Landini –que creó ROLACO para producir rótulos luminosos de neón y muebles de tendencia vanguardista–, y el ingeniero español José María Fernández de Castro –que bajo las siglas MAC fabricaba muebles de tubo de acero curvado, basados en principio en diseños extranjeros como los de Mies van der Rohe-. En 1932 se fusionaron ambas empresas, abriendo tienda en la Gran Vía y empezando a producir los diseños de varios arquitectos españoles como Luis Gutiérrez Soto, Luis Blanco Soler, Rafael Bergamín o García Mercadal entre otros, pero, sobre todo, el mobiliario de un edificio tan significativo para la ciudad como es el Capitol. Su arquitecto, Luis María Feduchi, utilizó en esta obra distintos metales, maderas, tapicerías y tubo curvado para desarrollar una amplia tipología de muebles, de forma que acabó teniendo un fuerte contacto con la empresa hasta convertirse en su asesor antes de que en 1936 fuese requisada para la fabricación de espoletas durante la Guerra Civil. Después de reabierta tras la contienda, Feduchi lleva la dirección artística hasta mediados de los años '40.

En los '50, de ROLACO surge la empresa Elycas dedicada a fabricar todo tipo de productos industriales –como frigoríficos, acondicionadores de aire o tubos flexibles–, quedándose ROLACO exclusivamente con la fabricación de muebles, actividad que se traslada en 1953 a la calle Serra-

no, donde –bajo la dirección artística de Javier Feduchi, hijo de Luis– se vuelven a reeditar los diseños en tubo de acero de los primeros años '30, hasta que en 1966 se disuelve la empresa debido a una crisis financiera.

De este modo, y por el retroceso provocado por la Guerra Civil y la autarquía forzada de la Dictadura posterior, en los años '50 se vuelve a reproducir el proceso por el que la arquitectura deviene el motor que origina la producción de muebles, lo que a su vez facilita el desarrollo del diseño industrial. Siguiendo en el eje Madrid-Barcelona, varios ejemplos ilustran este papel de los arquitectos: en la capital, Javier Feduchi amueblando su Hotel Castellana Hilton, para el que tuvo que proyectar todo tipo de muebles y complementos, o Miguel Fisac diseñando sillas, mesas y lámparas para el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y para el Instituto Nacional de Óptica. En Barcelona, Francisco Barba Corsini amueblando sus apartamentos en los áticos de la *Pedrera* de Gaudí, o José Antonio Coderch creando lámparas y chimeneas para sus casas mediterráneas. En todos los casos se trata de arquitectos que necesitan crear lo que no van a encontrar en el mercado de muebles del momento. Y aquí hay que incidir en uno de los puntos de la cuestión: ¿Es que no existían ya tiendas de muebles, llenas de objetos indudablemente diseñados por algún experto carpintero o industrial? A lo que hay que responder que sí, pero, de forma parecida a lo que ocurre en la actualidad, esas piezas solían ser versiones deformadas de modelos anteriores que, como sucede con las fotocopias repetidas, han ido desgastando su imagen, lo que aquí se traduce en la pérdida de potencial semántico que sufren los objetos tras sucesivas manipulaciones irreflexivas hasta convertirse en útiles anacrónicos, confusos y privados de sentido. Hay además que situarse en una época en la que todavía perviven los residuos mil veces mixtificados de los estilos históricos, sin que aún haya nacido el mobiliario adecuado para la nueva arquitectura que ya se está construyendo. El diseño lo que hace entonces es la labor de replanteamiento permanente de una lógica funcional y constructiva, y además aporta el valor añadido de un sentido estético del objeto, lo que es como darle vida, valor, no ya crematístico sino como pieza asimilable al entorno humano, porque indudablemente la belleza es un factor fundamental de la existencia: *Lo feo no se vende* titulaba el diseñador francoestadounidense Raymond Loewy uno de sus libros.

Es 1957 el año en el que los expertos sitúan el nacimiento del diseño industrial en España, al menos como actividad instituida: en Madrid se crea la SEDI (Sociedad Española de Diseño Industrial) por iniciativa del director de la revista *Arquitectura*, Carlos de Miguel, con el acompañamiento de Javier Carvajal y Luis Feduchi, a la que pronto se unen otros arquitectos

como Curro Inza, José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, o pintores como José María de Labra y José María Cruz Novillo. En Barcelona, y durante una reunión convocada por el grupo R –sociedad de arquitectos catalanes en la que figuraban José María Sostres, José Antonio Coderch, Manuel Valls, Josep Martorell y Oriol Bohigas entre otros–, se decide constituir el IDIB (Institut de Disseny Industrial de Barcelona), presidido por Antoni de Moragas.

En tanto que la SEDI, tras hacer una intensa labor de agitación cultural por todo el país, no logra calar en la industria madrileña, acostumbrada al beneficio inmediato de emplear diseños mal copiados o interpretados por personas sin formación técnica ni artística, el IDIB, creado en un entorno con una fuerte implantación industrial, y con el apoyo de una burguesía más receptiva culturalmente que el inmovilista funcionariado de Madrid, no sólo consigue mantenerse sino que se fusiona en 1960 con el veterano FAD para crear la Agrupación de Diseño Industrial conocida como ADI FAD, que a partir de 1961 convoca anualmente los premios Delta de Diseño Industrial para dar una proyección pública a su labor.

Estos premios han sido fundamentales para el desarrollo del diseño español, y el vehículo que dio a conocer a los primeros profesionales del diseño, como André Ricard o Miguel Milá, o a arquitectos muy volcados en esta actividad como Rafael Marquina, José Antonio Coderch, Cristian Cirici o Federico Correa.

Paralelamente a estos núcleos organizados pioneros se crean en Barcelona las primeras escuelas específicamente dedicadas a esta disciplina: Elisava en 1961, y después, por escisión de ésta, Eina en 1966. También un centro municipal dedicado desde 1929 a la enseñanza de las artes aplicadas –la escuela Massana– incorpora a partir de 1964 una especialidad dedicada al diseño industrial, mientras que la Llotja –con una tradición en la enseñanza del dibujo textil que se remonta a 1775– implanta asimismo en 1964 un departamento dedicado al mismo tema. Por su parte, en Madrid no surgen estos estudios hasta que el arquitecto Miguel Durán-Lóriga –creador en 1972 de *Temas de Diseño*, la primera revista editada en España sobre esta materia–, funda en 1984 la Escuela Experimental de Diseño.

Las bases para el desarrollo del diseño industrial ya están implantadas, y aunque la crisis mundial de los años '70 supuso un serio revés para la recién nacida disciplina, bastó que el mercado se recuperase en la siguiente década para que en las tres zonas más industrializadas del país (Cataluña, País Vasco y Valencia) surgieran numerosas empresas y profesionales dedicados tanto al diseño de muebles como al de otros productos. Muchas

de estas empresas son creación de los propios diseñadores y nacen por la dificultad de encontrar un industrial que quiera asumir sus diseños. De ellas, unas son productoras, es decir, fabrican y ensamblan todas las piezas del producto, mientras que otras son sólo editoras, encargando cada componente a un taller distinto y realizando exclusivamente el montaje y la comercialización.

Del carácter racionalista con que se inicia el diseño en España, queda una actitud realista, que busca sacar el máximo partido al material y la forma con el mínimo de complejidad tecnológica. Los rasgos más destacados –que logran una difusión internacional para el diseño español– son el ingenio y la austeridad. Las vinagreras de Rafael Marquina, las pinzas Arce de André Ricard, la lámpara TMC de Miguel Milá o la Gira de Massana, Tremoleda y Ferrer, pueden valer como ejemplos de esta actitud. Mediados los años '80 llega a España el reflujo de la marea posmoderna que en Italia produce fenómenos como Memphis o Alchimia, en oposición clara al Estilo Internacional de la Escuela de Ulm surgido del funcionalismo y la Bauhaus, y que aquí tiene su versión particular en la obra del polifacético Javier Mariscal, llena de contenidos narrativos, irónicos o sorpresivos, o en el desenfado genial de algunos diseños de Óscar Tusquets.

Paralelamente a este desarrollo del mobiliario, hay un aumento de productos industriales que proceden de la labor de profesionales como Associate Designers, Quod, Ramón Benedito, Antoni Flores, etc, que previamente se han formado en las escuelas antes citadas, y que continúan la labor de pioneros como Gabriel Lluelles o Tomás Díaz Magro. Este clima efervescente del diseño español convoca a extranjeros que se interesan por las nuevas posibilidades que surgen, y fijan aquí su residencia; entre otros, el chileno Guillermo Capdevila, los argentinos Jorge Pensi y Alberto Liévore o la norteamericana Nancy Robbins.

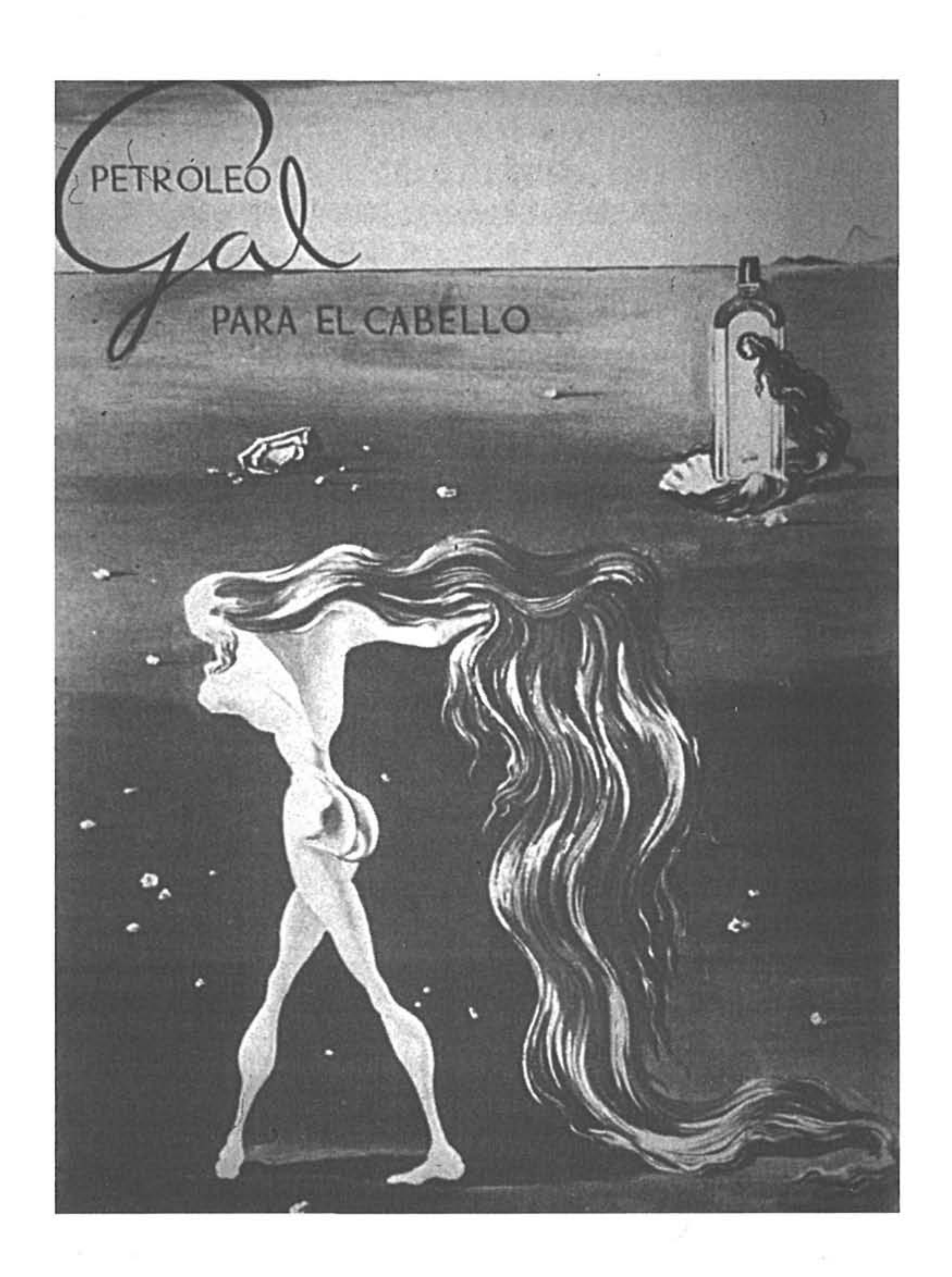
Lamentablemente, el interesante inicio que tuvo el diseño en Madrid se quedó solo en un germen, y en intentos aislados y sin desarrollo posterior, como el del Equipo 57, de forma que la carrera más destacada de estos últimos años, la del desaparecido valenciano Pedro Miralles, se desenvolvió entre Barcelona, Valencia y Milán, pues Madrid sólo le fue útil como lugar de residencia. Otros diseñadores afincados en Madrid como José Luis Pérez Ortega o los arquitectos Álvaro Soto, Pedro Feduchi, Manuel Serrano, o el mismo Rafael Moneo, hacen piezas únicas o pequeñas tiradas de muebles destinados a una obra concreta. Y en el terreno del diseño de producto no hay muchas más alegrías, pues los contados profesionales dedicados a esta actividad, como Antonio Serrano o Juan Pablo Rodríguez Frade, se ven limitados por la escasez de los encargos.

El momento presente indica una importante penetración de la cultura del diseño en ámbitos situados fuera de la fabricación de mobiliario, y hasta ahora refractarios a cualquier tipo de investigaciones formales, como ocurre con la industria de electrodomésticos o en la fabricación de herramientas y maquinaria, pero se están detectando síntomas como el que supone la última selección de los premios Delta ADI/FAD, en la que ya apenas aparecen muebles domésticos, entre una gran variedad de objetos como cajeros automáticos, máquinas taladradoras, herramientas de alta precisión, aparatos sanitarios, radiadores, vehículos, etc.

El diseño ha entrado en este país, al menos en el área más industrializada de Cataluña y el País Vasco, en su tercera fase, después de los éxitos conseguido en el diseño de muebles. Es un índice esperanzador, que indica no tanto un mayor desarrollo industrial, como un mayor nivel de inteligencia en la industria, que ahora no desdeña cualidades como la ergonomía o la presencia táctil y visual de sus productos. ¿Será cierto que la creación de muebles es el motor que acaba moviendo los demás engranajes del diseño industrial? ¿O es que en la fuerte competencia de un mercado cada vez más universal, las malas copias ya no son aceptables ni rentables? En la historia del diseño español así ha sido y así es, y en cualquier caso no cabe duda del papel que tienen los muebles como prótesis directa del cuerpo humano, por lo que conviene recordar que hay muebles tan elementales y fundamentales como la cama o la silla, que pueden embrutecer o ser activos instrumentos del pensamiento, dependiendo del grado de maestría de su diseñador.



El tipo Universal de Herbert Bayer, digitalizado por Matthew Carter en 1991.



José Caballero. *Petróleo Gal* (1949)

Entrevista con Emilio Gil*

Ana Iribas Rudín

–¿En qué difieren el diseño gráfico y el diseño industrial?

–Hace poco tuvimos una reunión con todos los premios nacionales de diseño para preparar una exposición para finales de año en el Reina Sofía que se subtitulará «100 años de diseño gráfico en España». En un momento determinado, uno de los asistentes dijo que esa diferenciación clásica entre el diseño gráfico como algo bidimensional y el diseño industrial como algo en tres dimensiones no era necesariamente cierta. Decía que incluso una humilde tarjeta de visita tiene también un tacto, un comportamiento ante alguien que la coge, que de alguna forma entra en la tercera dimensión. Es un argumento llevado al extremo, pero supongo que expresa el deseo de que el diseño gráfico trascienda las dos dimensiones. De hecho, Milton Glaser, haciendo un comentario puntual sobre sus trabajos, decía que una de las limitaciones con las que se encontraba siempre en el diseño gráfico era que no se podían trascender unos límites determinados, y que incluso le faltaba la dimensión del movimiento; haciendo un tipo de ejercicio especial, Glaser conseguía por lo menos una ilusión de que aquello se prolongaba, superando los límites de las dimensiones concretas del papel. Algo parecido al recurso de los cuentos infantiles de cuando yo era pequeño, en el que, junto al número de la página había una figurita que parecía moverse cuando las hojas se pasaban aprisa, como un dibujo animado.

En definitiva, el diseño industrial se invierte en objetos de uso más o menos diario, con los que se establecen unas relaciones que pueden ser de placer, de utilidad, o incluso de información, simplemente. También entre los objetivos que cubre el diseño gráfico a la hora de resolver un problema de comunicación están esos aspectos, pero en el caso del diseño industrial parece que los procesos siempre se están inventando en cada uno de los objetos que se diseñan. Hay que pensar en una forma de fabricación que se

* *Emilio Gil es director del estudio Tau, profesor en el Istituto Europeo di Design y uno de los mayores estudiosos sobre el tema del diseño gráfico en España.*

tiene que adaptar a una solución formal concreta, a unas dimensiones, a unas formas determinadas, a unos procesos de fabricación. Sin embargo, en el diseño gráfico los procesos de fabricación son mucho más tipificados; puede haber variantes, pero en definitiva estamos prácticamente moviéndonos con máquinas que estampan de una forma predeterminada, con unos límites en cuanto a lo que se puede conseguir.

–¿También, quizá, el énfasis en la comunicación es más patente en el diseño gráfico, como instrumento de comunicación social?

–Sí, aunque un objeto comunica menos, pero aporta más. Y también comunica: una máquina de escribir Valentine comunicaba con el color rojo, simplemente. Y sin embargo en el diseño gráfico el propio proceso está más claro: lo que se pretende es transmitir la comunicación de una forma comprensible, atractiva, pero más lineal.

–¿Cuál es la situación actual del diseño en España?

–En diciembre del 96 se presentó un número monográfico de la revista *Experimenta* dedicado a los 25 años de diseño gráfico en España. Este verano pasado he dirigido un curso en El Escorial de la Universidad Complutense que también se llamaba «25 años de diseño gráfico en España». Ahora preparo la exposición de 100 años de diseño gráfico en España. En esto (como en tantas otras cosas) puede haber tantas opiniones como diseñadores, o como gente que se acerque a este problema. Mi opinión es que la situación del diseño gráfico en España es la de una profesión que está empezando a alcanzar la madurez. Por usar una metáfora, está en los treinta y pocos: ya ha pasado los sarampiones, las espinillas, las roturas de huesos por una caída de la bici... El diseño español ya no es un adolescente. Pero tampoco es una profesión que esté absolutamente tipificada, donde haya una tradición de siglos, con referentes claros. Se podría decir que existen padres en el diseño español, pero no sería fácil encontrar abuelos. Creo que es una profesión que está adquiriendo un estatus de normalidad, porque el empresariado ya sabe lo que es capaz de aportar un diseñador gráfico (cosa que, cuando yo empecé en esta profesión, no ocurría).

–¿Hay una mayor comunicación entre empresa y diseño que antes?

–Sí, y creo que es uno de los grandes avances. Merece la pena tenerlo en cuenta, porque tampoco ha habido tantos avances en tantos campos como

en éste. El hecho de que el empresario sepa lo que le puede aportar el diseño me parece importantísimo.

–¿Crees que todavía falta más comunicación entre el ámbito empresarial y el ámbito del diseño industrial, es decir, que en este terreno el diseño gráfico está más maduro?

–Sí. Pero los matices serían los siguientes: el empresario conoce perfectamente los procesos de producción gráfica, puede hacerse con ellos y asumir sus costes con relativa facilidad. El incremento de presupuestos que puede representar para una empresa tener un apoyo de diseño gráfico es relativamente asumible, o muy asumible. Sin embargo, la aportación que puede representar el diseño industrial dentro de una cadena de producción es ya más difícil de asumir. Por tanto, posiblemente el empresario español también conozca lo que le puede aportar el diseño industrial; lo que ocurre es que tiene más problemas para solicitar sus servicios que para acudir a unos servicios de diseño gráfico.

La gran diferencia que hay en la profesión de diseño entre España y otros países es que, por ejemplo, en Inglaterra el diseño ha pasado el umbral de lo que interesa a los profesionales del diseño; es algo que está en la calle, que tiene una repercusión en el servicio público, es algo que un empresario utiliza, y cuando sale a la calle un ciudadano se encuentra con un sistema de información en los transportes públicos muy bien resuelto. Ese es para mí el umbral, o el punto crítico, que se ha superado en otros países con respecto a España. En España la inmensa mayoría de los empresarios sabe lo que hace el diseñador, pero el diseño no ha empapado todavía la calle; no ha llegado todavía a los ciudadanos, realmente: siguen considerando que es una extravagancia que hacen unos cuantos iluminados o unos cuantos diletantes, pero no piensan que el diseño sea algo que les aporte ninguna utilidad a ellos.

–¿Qué factores han determinado la evolución histórica que ha desembocado en la situación actual del diseño en España?

–Yo diría que es la suma de una serie de factores. Por ejemplo: la máxima histórica ha sido *primum vivere, deinde filosofare* (primero vivir, luego filosofar). Posiblemente, cuando la cuenta de los resultados de las empresas españolas no arroja grandes beneficios, preocuparse por una buena imagen, con todo lo que eso supone de inversión, no se contempla. Además, nunca se ha considerado el diseño como una inversión, sino que se ha visto como un gasto (por lo tanto, como algo prescindible). Otra

razón es tal vez que, como la sociedad no ha demandado diseño, no ha habido una preocupación por que existiesen unos centros de formación. No se consideraba al diseño como una carrera tipificada. Es muy reciente la introducción del diseño en la facultad de Bellas Artes y en las escuelas privadas de diseño en España (en Madrid, el Istituto Europeo di Design está sólo en su cuarto año). Creo que la situación actual es el resultado de la suma de esos factores. Tal vez ha habido una serie de casualidades históricas que hayan hecho que la sociedad no se haya encontrado con el diseñador, y cuando se ha encontrado, ha sido en un momento en que el diseño se ha considerado como algo superficial y cosmético, como pudo ser el *boom* de los años 80, cuando de pronto parecía que el diseño empezaba a convertirse en algo inteligible, pero sin embargo el resultado final ha sido una especie de agostamiento del campo, en el sentido de que se habló, efectivamente, mucho de diseño, pero se habló de una forma muy superficial y muy de «cotilleo», en lugar de lo que tiene la profesión de servicio. En la línea de lo que hablaba antes sobre la madurez del diseño, me parece que en estos momentos está resultando interesante que esa madurez tal vez hace que se hable menos de diseño y se haga más diseño.

–¿Cuáles son las soluciones a los problemas del mundo del diseño gráfico?

–La solución para que el diseño deje de ser «algo de lo que hablan los diseñadores» y pase a ser utilizado por la sociedad está en una especie de lluvia fina: en un trabajo bien desarrollado, en una buena utilización de los medios de comunicación, dando noticia no sólo de las extravagancias sino también de las aportaciones, y en que se trabaje seriamente: que no se intenten provocar una polémica o una noticia instantánea, o buscar una solución formal vistosa, sino dar una solución ajustada al problema... Yo creo que, como en la mayoría de los trabajos, la solución pasa por la honradez de los profesionales. Si se trabaja de forma honrada, si no se busca una noticia o una solución destinada sólo a aumentar la facturación del año, sino que esté ajustada al trabajo real; si no se buscan soluciones de moda, sino soluciones específicas a proyectos concretos, entonces sí se están solucionando problemas. Otras soluciones serían, también, por parte de los diseñadores que ya llevamos unos años en el oficio, una actitud de generosidad: intentar que no se cierren puertas al campo; no impedir que entren nuevos diseñadores, sino todo lo contrario. En la medida en que haya más diseñadores buenos, más jóvenes que se incorporen a la profesión trabajando muy bien, estaremos potenciando el diseño, y consiguiendo que la sociedad vea que el diseño tiene algo que aportarle.

Aunque desde luego, como en cualquier otra actividad en la que está implicado el ser humano, un profesional del diseño que comienza también puede permitirse pasar una serie de «sarampiones». Tiene que estrellarse, tiene que contrastar su intención con el resultado final y sacar consecuencias de ello. Pienso que los diseñadores jóvenes, una vez pasados esos sarampiones, también estarán aportando un valor permanente a la profesión, más allá de las modas del momento.

–¿Podrías dar algún ejemplo de esos típicos «sarampiones» de los jóvenes diseñadores?

–Los sarampiones serían esas soluciones formales que se dieron a mediados de los ochenta. El hacer las cosas porque están dentro de la moda, o porque tienen una serie de ingredientes que hacen que uno crea sentir que está trabajando en la corriente de esos años. No me gustaría personalizar, pero la cosa iría por ahí. Yo dirijo proyectos en el Istituto Europeo di Design y esto es algo que veo todos los años. Un diseñador joven, y sobre todo en su período de formación en la escuela, tiene la obligación de experimentar y de proponer soluciones que luego quizás en la vida profesional no pueda llevar a cabo. Es lógico, y es parte del proceso de aprendizaje. Pero también es cierto que eso que puede parecer un ejercicio de libertad es en realidad lo contrario, porque supone estar sometido a tiranías formales de algún momento determinado, trátese de soluciones tipográficas o del empleo de ciertos recursos de la informática.

–Respecto al ámbito geográfico, ¿podrías hablar de Barcelona y Madrid como centros neurálgicos del diseño? ¿Qué hay del centro y la periferia en España?

–El problema es que existe un puente aéreo y el resto es prácticamente un páramo. En Cataluña creo que el diseño está más en ese estado del que hablaba antes: ha trascendido a las escuelas de diseño, a los medios de comunicación, y está en la calle, está en los comercios, está en las inquietudes de los empresarios... por lo menos en Barcelona como gran capital. Y Barcelona es tal vez la única excepción en la que la relación entre arquitecto y diseñador es una relación fructífera: Rivas y Mariscal trabajando juntos, por ejemplo. No recuerdo en Madrid ningún caso similar a ese tándem; no hay ningún diseñador que esté trabajando con un arquitecto en Madrid y que se pueda decir que tenga con él un entendimiento similar. Hasta en eso, Cataluña está por delante.

¿Cuál sería para mí la cruz de esa moneda? Que a pesar de que en algún momento se habló de diseño mediterráneo, no existe realmente un diseño con raíces autóctonas. Muy poquitas cosas del diseño catalán tienen unas raíces realmente catalanas. Posiblemente la mirada del diseñador catalán esté más en Inglaterra o en Holanda, o en Estados Unidos en última instancia, que en su tradición.

¿Qué ocurre en Madrid? En Madrid ha existido una serie de pioneros del diseño que marcaron unos hitos, y que en gran medida trabajaron en temas culturales. Sirvieron para que la profesión se conociera, y despertaron interés en la generación de los diseñadores del relevo, pero tal vez el problema es que «viciaron» el planteamiento, de forma que parece que cualquier diseño relacionado con el mundo comercial, o que no tenga ese prurito de «gran encargo», no es buen diseño. Parece que solamente el diseñador puede trabajar en grandes encargos. Si no trabaja en grandes encargos, es un diseñador frustrado, cuando yo creo que lo realmente importante es poner el punto de mira en la realidad social. Me parece que otras de las diferencias entre el diseño en Cataluña y el diseño en Madrid sería que en Cataluña existe una asociación de diseñadores prestigiada y mucho más implantada que en el resto del Estado (la ADG-FAD, que otorga los premios Laus, de alguna manera «los Goya del diseño gráfico»).

Y luego está el resto de España, donde efectivamente existen buenos diseñadores en algunos sitios, pero puntualmente, y por desgracia no se los conoce apenas, que nos recuerdan esa especie de desgracia nacional de que existen las filosofías pero no existen las escuelas, no existe una tradición. Yo creo que es una de las grandes carencias de este país en este terreno. A lo mejor miras en Galicia y sí existen diseñadores, en Valencia hay unos diseñadores gráficos extraordinarios, en Sevilla, a lo mejor, en Murcia los hay, en Huesca los hay, en Zaragoza puede que los haya, en Navarra, pero son picoteos, casos aislados.

–¿Qué hay del País Vasco?

–En este momento no soy capaz de recordar un diseñador vasco que para mí tenga una tradición de trabajo reconocible.

–¿Existe entonces un diseño, si no con identidad regional, sí con identidad nacional?

–Yo creo que no. Hace poco oí una entrevista por radio con Lluís Bassat, el publicista a quien Pasqual Maragall encargó la ceremonia de la inaugu-

ración de los Juegos Olímpicos del 92 en Barcelona. Bassat contaba cómo había sido el proceso de trabajo, cómo habían trabajado conjuntamente él y Bigas Luna en dos aspectos distintos, y que luego les obligaban a «casarlos», y cómo tuvieron, cada uno de ellos, que renunciar a alguna de sus propuestas. Y contaba que, entre las cosas que él había propuesto, estaba la idea de formar una composición del cuadro de *Las Meninas* a partir de unos fragmentos que sostendrían los voluntarios olímpicos. Y en un momento determinado, como un golpe de efecto, girarían los tableros y se compondrían *Las Meninas* de Picasso. Decía Bassat que eso era un índice de la tradición y del valor de este viejo país que se llama España, porque no hay otro país que pueda presumir de tener dos *Meninas* de pintores tan importantes. Y sin embargo yo creo que todo ese bagaje cultural y artístico que tenemos no ha sido aprovechado claramente en el campo del diseño, al que de alguna manera está bastante próximo. No se ha aprovechado todo ese saber acumulado que tiene este país. Creo que el diseñador español ha obviado todo eso y ha ido a buscar sus referencias fuera de España. Tal vez ello se deba a que no hemos tenido ninguna industria gráfica de la que presumir, o a que ni siquiera ha habido grandes diseñadores tipográficos (excepto Ybarra y pocos más). Quizás ha faltado tradición en ese arte aplicado concreto.

–¿Cómo se vive en el diseño español el impacto de la globalización de los mercados? ¿Hay una internacionalización del diseño?

–Creo que el diseño español es un diseño que piensa en el mercado nacional. Hace poco, hablando con un colega que está en estos momentos encargado del desarrollo de la nueva idea del logotipo de Telefónica, me contaba que una de las cosas que aquí no se comprenden del logo es que se trata de un logo que no está pensado para el mercado nacional, sino para el mercado internacional. Decía, por ejemplo, que el mercado de Telefónica en Brasil es más importante que el propio mercado nacional, y que cuando habían estado trabajando en el proyecto de la nueva identidad visual de Telefónica habían tenido siempre en mente el mercado internacional. Decía que uno de los problemas del diseño español era que pensaba nada más que en el mercado nacional, y yo le contestaba que el proyecto de Telefónica es prácticamente único. ¿Cuántos proyectos similares hay en España? Una gran banca, la compañía petrolífera Repsol... y no hay más. El diseñador español, efectivamente, piensa en el mercado doméstico, pero es porque no hay muchos proyectos como para pensar más allá. Y sin embargo yo he visto (creo que lo digo objetivamente; no tengo la intención de llevar el

agua a mi molino) que el diseño español, en este tipo de proyectos cuando se plantea un trabajo que trasciende las fronteras de un país y que va a recorrer muchos mercados distintos, sí está preparado para la fase de creación de la identidad visual básica. Perfectamente, además, y posiblemente mejor que muchos grupos de diseñadores extranjeros.

–¿Por qué?

–Por los resultados mismos. Realmente, éste es un país que trabaja brillantemente en esto, y hay soluciones con mucha calidad, independientemente de que estén hechas aquí o en Singapur. Cuando hablo de calidad no quiero decir que sean «bonitas»; me refiero a que son aplicables, coherentes, a que tienen una excelencia gráfica, que tienen una capacidad de ser comprendidas inmediatamente, que están muy relacionadas con el objetivo de la empresa, con el servicio que se da. Lo que ocurre es que ahí nos faltaría la segunda parte para acceder a ese tipo de trabajos globales, que sería cómo implantar todo eso. Para ello se necesitan empresas con una cultura de *marketing*, empresarial, con una capacidad de hacer aplicaciones globalmente. Yo creo que hay en España, como mucho, una empresa que podría afrontar ese tipo de proyectos. En ese aspecto necesitamos que se produzca una conjunción entre la capacidad de creación de los profesionales españoles y la capacidad de implantación que tienen grandes compañías dedicadas a la identidad corporativa.

–¿Qué dirías de la repercusión en el diseño de las nuevas tecnologías, y de peligros posibles, como el de confundir la pantalla del ordenador con el soporte final del diseño?

–Me parece que también es un problema de «sarampiones». Estamos todavía pasando esas cositas que cogen los niños en las guarderías. Es lógico que se produzcan problemas como la uniformidad de resultados, de que a veces las posibilidades de la máquina superen el control del diseñador, que no tiene fortaleza suficiente como para decir «no, no, que no sea la máquina la que proponga, sino que sea yo quien conduzca este trabajo».

Precisamente gracias a las máquinas, sin embargo, el diseño es el aspecto de las artes visuales que más se está desarrollando. Hablando con fotógrafos y con artistas plásticos da la sensación de que hay una gran crisis: los fotógrafos piensan que hace muchos años que no hay avances, los artistas plásticos tienen una perplejidad de la que no saben por dónde salir... Sin embargo el diseño, gracias a esa odiada/amada herramienta, está progre-

sando. Uno mira un anuario de diseño gráfico y ve que los resultados tienen una belleza formal que muchas veces supera a lo que se puede uno encontrar en una galería de arte.

–También porque el «feísmo» y las categorías estéticas más allá de las tradicionales impregnan el mercado del arte, mientras que en el diseño todavía hay una exigencia de mantener la «buena figura».

–Sí, pero ¿por qué se busca el «feísmo»? De alguna manera, porque ya está agotado el resto de las vías. Entonces, dicen los artistas «¿qué nos queda? El feísmo». Me parece que, en cambio, en el diseño lo que la máquina ha hecho es ampliar esas posibilidades, es decir: ya no hay que buscar unas líneas de trabajo que nacen con un apriorismo, sino que el campo se ha ampliado mucho. Y luego, todavía hay muchos aspectos por explorar. Por ejemplo, ¿qué va a ocurrir con internet? Por primera vez en la historia el diseñador se encuentra con una situación en la que sabe que cualquier cosa que haga, inmediatamente después de ponerla en la red, puede ser contemplada en cualquier país del mundo. Anteriormente, supongamos que uno creaba una identidad visual para una empresa. Esa empresa se iba desarrollando con el paso del tiempo, y llegaba a ser una multinacional. Al cabo de diez años entraba en el mercado americano, y al cabo de veinte en el canadiense. Por tanto, desde que se creó la imagen corporativa hasta que se implantó en otro país podían pasar décadas. Pero en estos momentos uno pone su diseño en la red y al segundo puede estar viéndose en cualquier país del mundo.

–Eso puede crear también problemas de derechos de autor.

–De derechos de autor y, además de eso, de códigos de lectura, de cómo se decodifican las cosas. Por ejemplo: cuando se creó la nueva identidad visual de Retevisión, una de las cosas más criticadas en las conversaciones de bar (la nueva identidad visual de Retevisión tuvo la ventaja de que se convirtió en un tema de conversación de los bares) era que mucha gente decía «me gusta, pero ¿y ese color tan raro?». A lo mejor ese color para nosotros está asociado al arte sacro, a la semana santa andaluza y ese tipo de cosas. Por tanto, tiene unas connotaciones para nosotros que un inglés quizá no percibiría. Creo que cuando se diseñe habrá que pensar en usar códigos que no hieran ningún tipo de sensibilidad, que no tengan connotaciones indeseadas en otras culturas. Allí también se abren una serie de campos nuevos interesantísimos, por ejemplo, estudiar qué códigos son asépti-

cos, en la medida en que no dan problemas en interpretaciones de ninguna cultura.

–¿Que no sean ambiguos?

–Exacto. Pero la ambigüedad también puede ser interesante. Por ejemplo, el nuevo logo de Telefónica no tiene tilde, aunque se podría entender como que se confunde con el trazo descendiente de la efe, de modo que es ambiguo, y esa ambigüedad precisamente es deseada: la vocación de imagen corporativa internacional que tiene ese logo hace que la tilde sea eliminada sin ser eliminada. Ahí entran en juego factores de globalización, y el más determinante en este aspecto es, evidentemente, la red.

–En cuanto a las páginas web, ¿qué implantación están teniendo en nuestro país?

–En mi empresa estamos haciendo páginas *web* desde hace muy poquito. Encuentro una especie de incompatibilidad de mentalidades entre la del diseñador tradicional y la del diseñador gráfico que trabaja para la red. De hecho, en el desarrollo de estas páginas estamos trabajando prácticamente a nivel de *storyboard*: establecemos la gráfica, hacemos un mínimo *layout* de esas páginas, pero enseguida hay alguien que lo desarrolla, hacia lo posible. Me parece que hay muchos interrogantes que aún quedan por resolverse. Igual que antes había hablado de lo que implica la herramienta del ordenador, creo que lo que puede ocurrir en estos momentos con el diseño de páginas *web*, o incluso con el diseño *multimedia*, es algo parecido a lo que ocurrió con el lenguaje *post-script*: antes del lenguaje *post-script*, las fotografías aparecían pixeladas y eso creaba problemas. Parece que con estos nuevos canales de comunicación todavía estamos en una época parecida a la de la aparición del lenguaje *post-script*; en definitiva: aún no se han solucionado los problemas prácticos para permitir que todo esto vaya rápido, para que se convierta en algo atractivo visualmente.

–¿Cuáles podrían ser las perspectivas del diseño para la próxima década? ¿Podrías anticipar las tendencias y gustos futuros?

–Yo creo que esta pregunta hay que hacérsela a alguien de veinte años, o veintipocos, porque yo al respecto tengo una postura ambigua, en ambos lados de la balanza. A veces me parece que el diseño debería recuperar sencillez, volver a esas fórmulas en las que las cosas se explican con mucha

claridad, con unos elementos muy sencillos, donde todo tiene que estar muy ordenado y tener una facilidad de lectura, y otras veces me parece que no. Así que creo que mi opinión es fruto de mi edad y consecuencia de mi formación. Lo que tiene que ocurrir es que las nuevas herramientas, los nuevos canales de comunicación y soportes de información tienen que desarrollar un lenguaje distinto, que posiblemente sea más complicado desde el punto de vista formal, más sobrecargado, más barroco a lo mejor, porque precisamente estas herramientas lo permiten. Cuando miro los videojuegos de mi hijo veo que hay una cantidad de trabajo detrás que evidentemente era impensable hace diez años. Cuando un niño desde los cinco años está leyendo imágenes tan complicadas, con ventanas de diálogo en inglés, con unas claves que maneja con muchísima soltura, pienso que este niño no necesitará la sencillez que precisamos ahora para descodificar los signos visuales.

No tengo una respuesta; me parece que en cualquier caso el futuro de la profesión es apasionante; eso sí que lo tengo claro. Uno de los aspectos que me parecen más estimulantes de la elección profesional que hice en un momento determinado es que se está trabajando en la corriente de los tiempos: por aquí va, por aquí pasa todo. Creo que en ese sentido lo que va a venir es bueno, va a ser interesante, va a estar dentro de una de las necesidades más importantes del ser humano, la comunicación, la sociedad de la comunicación, y los diseñadores estamos en el núcleo de esta corriente de información.

A pesar de la visión derrotista que a veces tienen algunos profesionales del diseño sobre cómo se está desenvolviendo esta profesión, en mi opinión es todo lo contrario: cada vez se comprende más, cada vez presta mayor servicio, cada vez hay más herramientas que permiten soluciones mejores, más rápidas y más atractivas. Yo no le veo a la profesión un futuro equivocado, sino todo lo contrario. Está evolucionando de una manera apasionante.

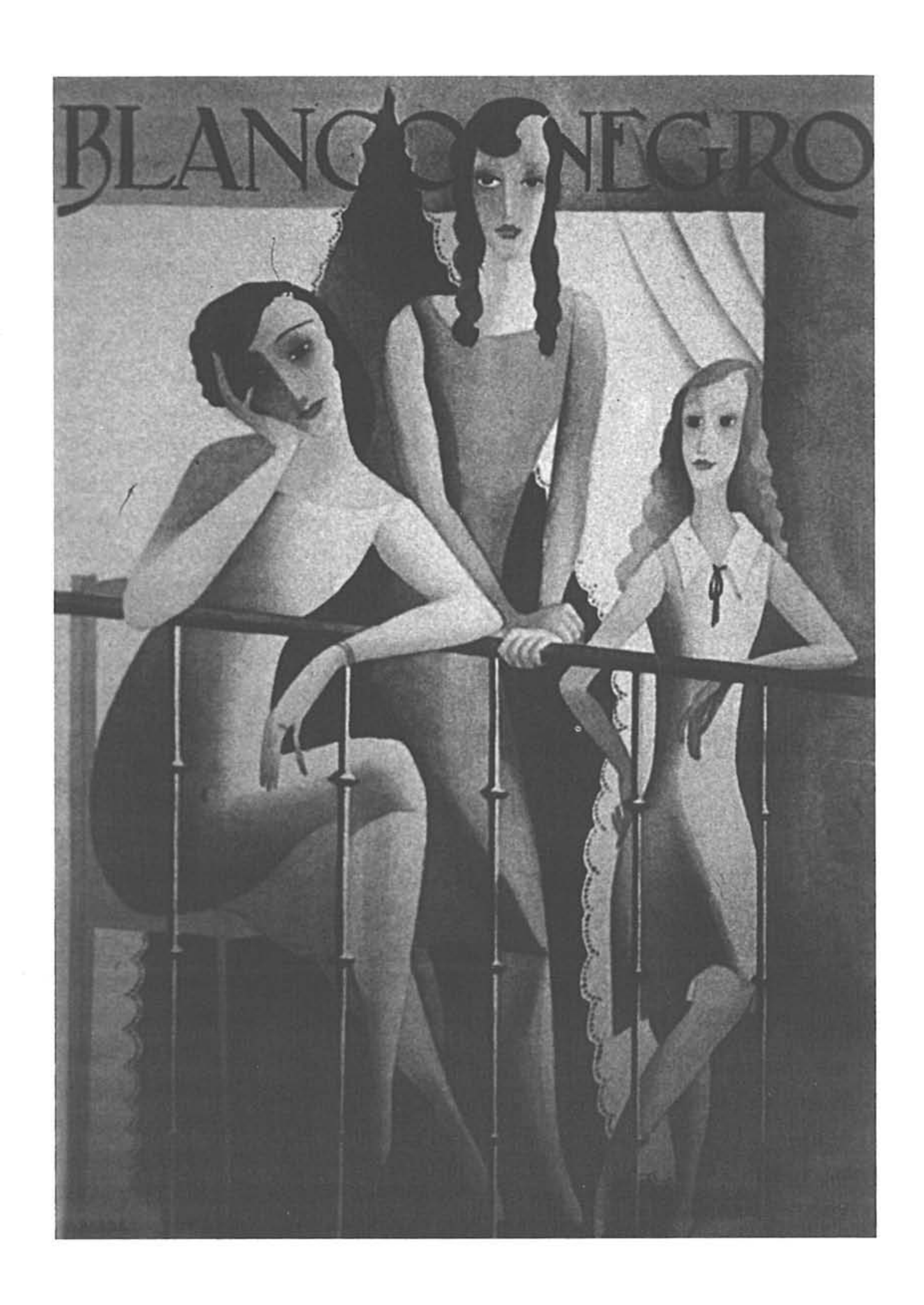
abcdefgpqr

Dibujos preparatorios de la Gill Sans realizados en el estudio de Monotype.



Federico Ribas: *Heno de Pravia* (1951)

PUNTOS DE VISTA



Almada: portada de *Blanco y Negro* (1929)

Filiaciones literarias

Dominique Viart

Sin duda, es difícil dirigir una mirada crítica a la literatura contemporánea sin tener en cuenta los debates de la escena cultural. Las obras no han sufrido todavía la decantación del tiempo y los compartimientos estancos de la crítica y la creación falsean un tanto las perspectivas, a menos que establezcan intercambios mutuos. No obstante, es posible constatar –en el conjunto de la producción literaria de un período dado– algunos fenómenos notables. Es así, por ejemplo, que más de un lector habrá advertido el favor particular del que gozan desde hace cierto tiempo las cuestiones de filiación en la ficción narrativa. Pareciendo romper con el descrédito en que las sumió el estructuralismo, las temáticas del sujeto retornan en la actualidad. El giro experimentado en los años ochenta por las obras de los autores antes clasificados como «nuevos novelistas» ya marcaba un renovado interés por la autobiografía y un distanciamiento no menos cierto respecto a los formalismos de la escritura.

Pero también es verdad que la representación o expresión del sujeto no importan demasiado en el momento de poner en cuestión la escritura narrativa en el período «neonovelesco». La escritura autobiográfica es más autoficcional que mimética respecto a una realidad comprobada, y el sujeto, a menudo, resulta del decurso de una narración por reconstruir, sea que se trate de ponerse en escena a sí mismo o, como en el caso, muy frecuente, de evocar la vida o las figuras de los antepasados. La necesidad de escribir se liga con la pregunta por el origen y el destino de la *filiación*. Ausencia sin recurso o presencia excesiva, las figuras paternas y maternas escapan del relato e imprimen a la lengua misma tal desfiguración que la escritura resulta perturbada y perturbante.

Sabiéndose forzosamente deformante e incierta, la escritura de estos relatos fija en el mismo cuerpo del texto que constituye, las vacilaciones de forma y contenido que la invaden. En consecuencia, lejos de ser la ocasión de una narración plena y entera, segura de sí misma y de sus propósitos, estas «tentativas de restitución» –por citar el subtítulo de un libro de Claude Simon– interrogan a la escritura a la vez que la sostienen. A veces, tales interrogaciones adoptan el carácter de una mirada retrospectiva hacia los

grandes modelos literarios del pasado. Lejos de poner la ruptura como fundamento de su estética, una gran parte de la literatura contemporánea –sin limitarse a la ficción narrativa– se plantea, con cierta agudeza, la cuestión de la herencia. Vuelto hacia las figuras literarias que integran su búsqueda (Rimbaud, Flaubert), el escritor de hoy dialoga con esta herencia. Estas relaciones tan esenciales como ambiguas, entre escritura e identidad, conducen así a la crítica a interrogar con luz propia al presente de nuestra literatura narrativa y las relaciones que mantiene con el pasado.

Relatos de filiación

Ciertamente, el relato de filiación no cubre todo el campo literario de las últimas dos décadas pero, sin intentar un inventario exhaustivo –lo que excedería los límites de este artículo– forzoso es reconocer el éxito de un tema literario específico que la literatura inmediatamente anterior no había favorecido. En torno a dicho tema se ha desarrollado esa forma genérica que se sitúa a medio camino entre la ficción y la autobiografía y que goza de cierta complacencia crítica bajo el nombre de «autoficción». *Hijo*, el libro de Serge Doubrovsky que propuso el término, se publicó en Galilée en 1977[1]. Del mismo modo, las obras de Annie Ernaux que le valieron una gran acogida por parte del público, son también textos de filiación: *La plaza* (1983) evoca al padre de la narradora, y *Una mujer*, publicado en 1988, está dedicado a su madre. Tras *El amante* de Marguerite Duras (1984), cuyo trasfondo es el retrato de la madre del personaje central, aparece otra novela familiar, *Los campos del honor* de Jean Rouaud, premio Goncourt de 1990. Su segunda novela, *Los hombres ilustres* (1993) explota la misma veta, centrándose en la figura paterna.

Nathalie Sarraute publica *Infancia* (1983), Alain Robbe-Grillet abre en 1985 la serie de sus *Novelescas* con un volumen donde domina la presencia paterna, y Claude Simon aborda en *La acacia* (1989) la dolorosa ausencia de su padre. A la vez, otra generación de autores se empeña en los mismos temas: en un género y con un estilo diferentes, aparecen a partir de

[1] *«Al despertar, la memoria del narrador, que enseguida toma el nombre del autor, teje una trama donde aparecen y se mezclan recuerdos recientes (nostalgias de un loco amor), lejanos (infancia de preguerra y de guerra), preocupaciones cotidianas, angustias de la profesión(...) ¿Autobiografía? No, es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, al final de sus vidas, y con un bello estilo. Ficción de hechos y eventos estrictamente reales, autoficción, si se quiere, haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, fuera de la prudencia y de la sintaxis de la novela, tradicional o nueva.» (Serge Doubrovsky:* Fils, *París, Galilée, 1977, cuarta de portada.)*

1985 las ficciones dinásticas de Sylvie Germain: *El libro de las noches*, *Noche de ámbar* (1987) y *Días de cólera* (1989). Lejos de ese barroco tumulto la escritura más austera de Pierre Bergounioux vuelve continuamente sobre los asuntos de familia: *La casa rosa* (1987), *El huérfano* (1992), *El día de todos los santos* (1994), entre otros textos, evocan la doble línea, paterna y materna, del narrador, en tanto *Miga* (1995) muestra cómo la sucesión de las generaciones es a veces también la ocasión de un balanceo cultural. La lista de textos preocupados por la filiación es inacabable: Pierre Pachet (*Autobiografía de mi padre*), Richard Millet (*La gloria de los Pythre*), Charles Juliet (*Harapos*), Pierre Michon (*Rimbaud hijo*), etc. Alain Veinstein y François Bott han aportado recientemente su piedra para el edificio, ya bien provisto por cierto. La extensión del fenómeno es tal que inunda otros géneros literarios: *Las madres* de Jacques Dupin es un ejemplo en el campo de la poesía, donde pueden citarse también *Prosa del hijo* de Yves Charnet y *El ojo que se escruta* de Charles Juliet.

Ciertamente, el tema no es nuevo en la literatura. Desde Rabelais que, ya en los orígenes de la novela, juega a dar un padre a Pantagruel escribiendo *Gargantúa*, hasta Zola que ve en la novela familiar la ocasión de elaborar la temática de la herencia. A comienzos de siglo, el fresco novelesco de *Los Thibault* de Roger Martin du Gard, *La crónica de los Pasquier* de Georges Duhamel, luego *El nudo de víboras* de François Mauriac y *El hijo de Jerphanion* de Jules Romains, perpetúan la fascinación de la novela por las genealogías. Pero el tratamiento del asunto es hoy radicalmente nuevo y el retorno masivo, tanto cuantitativo como cualitativo, de esta temática, no es indiferente.

La historia de la novela nos ha enfrentado ya con sustanciales predominios temáticos. Georg Lukács y, más tarde, Lucien Goldmann, pusieron asimismo en evidencia el gusto muy arraigado en los siglos XVI y XVII por las ficciones picarescas, luego el éxito no menos notable de la temática del *venido a más* y del ascenso social durante los siglos XVIII y XIX[2]. Ahora bien, ¿qué nos enseñan tales estudios? Muestran una fuerte homología entre, por una parte, la temática privilegiada y, más generalmente, la concepción novelesca que surge de ella, y por otra parte, la situación del género en el campo ideológico y estético. Así es como la novela es picaresca cuando la forma novelesca se busca todavía y se elabora en un campo cultural dominado por otras formas más nobles, como la tragedia y la epopeya legitimadas por una poética y una tradición que la novela aún no

[2] *Georg Lukács:* Théorie du roman, *París, Gonthier, 1963, y Lucien Goldmann:* Sociologie du roman, *París, Gallimard, 1964.*

conoce. A la vez, la novela del venido a más y el ascenso social (en Francia: de Marivaux a Maupassant) corresponde a un período de afirmación del género novelesco que conquista un lugar dominante y se apropia de los recursos, el lugar y las prácticas de los otros géneros (épica en sus orígenes, la novela deviene lírica con los románticos y dramática con los naturalistas).

Si se acepta esta lección de historia literaria según la cual la novela tematiza a menudo en sus ficciones algo de la situación en la cual se encuentra o cree encontrarse en el campo cultural, la pregunta es de rigor: ¿qué manifiesta el auge actual de la temática de la filiación? Me parece –y quizá sea un rasgo específico de la literatura actual– que esta temática está vinculada con una crisis particular de la escritura. La palabra *crisis* está devaluada y cada época intenta reivindicarla en su beneficio. En consecuencia, en vez de hablar en general, conviene precisar de qué momento crítico se trata.

Estamos ante un nuevo cuestionamiento de las referencias, los valores, los apoyos, los discursos, los deseos, la alteridad, etc. Como lo muestra un buen número de obras –con *La condición posmoderna* de Jean-François Lyotard a la cabeza[3]– cierta turbación se abre paso en el campo del saber. Se puede ver en esta crisis el efecto cruzado y amplificado de los pensamientos de la sospecha y de las grandes quiebras históricas de las ideologías del progreso o, por mejor decir, de las fracturas en la consciencia occidental que fueron, aparte de las guerras mundiales y los bombardeos atómicos, los hundimientos ideológicos y su cortejo de desmentidos infligidos a quienes creían en el curso mejorador de la historia. No se trata, por cierto, de adjudicar sólo a las contingencias históricas los cambios en la escritura, pero me parece innegable que repercute en la literatura algún eco de los traumatismos contemporáneos.

Conmovida quizá más que en décadas anteriores por la quiebra de sus ideales y de su fe en ella misma, la consciencia contemporánea ha visto los horrores que comportaban sus entusiasmos. El momento actual es, en consecuencia, más agudo en cuanto a la formulación de sus discursos. Si un sistema de representaciones ya empezó a vacilar a comienzos de siglo, el resto de la centuria trabajó con ese constante cuestionamiento y con una dinámica positiva. Simplificando: las vanguardias históricas afirmaron su voluntad de conmover el edificio cultural heredado del siglo XIX para construir uno nuevo que se sostenga, aunque habitado por la duda, ante los peligros que lo amenazaren. Después de la Segunda Guerra Mundial, el esquema se reiteró y se extendió al campo de la crítica donde el esfuerzo

[3] *Jean-François Lyotard:* La condition posmoderne, *París, Minuit, 1979.*

de reconstrucción consistió en sustituir el sujeto por la estructura, ya que sobre aquél resultaba riesgoso fundar cualquier cosa.

La literatura, lejos de quedar indemne, fue también tocada por el fenómeno. Todo ello permite corroborar lo que dice Lyotard: no sólo porque su legitimación ha fallado, los metarrelatos se han desacreditado, sino también porque el mismo discurso, sea el que fuere, ya no puede aceptarse como verdadero. Todo relato, legitimante o no, ha perdido credibilidad en razón de que en parte también la ha perdido el lenguaje. Entonces: como han fracasado los modelos de pensamiento, fallan las leyes y las referencias. Ya no hay nada a lo que oponerse para situarse, nada con que identificarse, nada a destruir. El sujeto individual se ve en situación de rebuscar en sí mismo, y no a partir de lo exterior, el discurso de la ley y la dinámica de su coherencia. Ha de buscarlos, construirlos y criticarlos. Lo amenazan el extravío y la inestabilidad. De allí las actitudes de no saber, de duda, de fragmentación y escisión del sujeto.

El lugar de los antepasados

Es entonces cuando se plantea la pregunta mayor: ¿cómo seguir escribiendo? En su extravío, el sujeto intenta reconstruir la Historia de la que ha surgido, sin duda para entender mejor su propia situación. Los padres ya no aparecen como garantes de su sistema de pensamiento, sino como víctimas de una Historia que ha pasado de ellos. Todo el texto de *La acacia* de Claude Simon muestra así lo ridículo de una vida construida sobre la doble confianza en los valores intelectuales y sociales, y conducida, por esta misma confianza, a la muerte absurda en los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial. Las figuras parentales pierden su valor paradigmático. Son identidades mal desarrolladas, inciertas, inacabadas.

Esta cuestión es obsesiva en la obra de Pierre Bergounioux: el sujeto se experimenta como el depositario de los deseos incumplidos de sus antepasados. Tal es el sentido casi alegórico de la maleta en *El huérfano*: «Somos dos, los mismos, pero no en el mismo momento. El primer llegado tiene todas las ventajas porque llegó antes. Cuando llega el otro, desnudo, levanta la nariz y advierte que ya hay alguien y también una suerte de vieja maleta cuyo contenido el primero está impaciente por hacérselo probar». Llena de vestidos y adornos de todas clases, esta maleta designa también el conjunto de posturas que el niño ha de adoptar para satisfacer a sus padres, antes de entender, quizás, que su verdadera identidad –si alguna vez la alcanza– no surge de tal embrollo. O, en *El día de todos los santos*, las lápi-

das que el sujeto debería llevar como collares: «Los muertos existen dos veces: primero fuera y luego, dentro. Quizá su segunda existencia sea más extensa y vigorosa que la primera. (...) Las placas de mármol sellado de las tumbas sería más lógico y natural llevarlas como cuentas de collares y pasearse con ellas. Una simple ojeada permitiría entender de qué se trata, ya que la envoltura de piel es como un terrazo de cemento. Debajo está lleno de gente, siempre la misma. (...) Pero como se nos ha dicho que reposaban en paz, tardaremos mucho en comprender –si es que habremos de comprender– que son ellos y no somos nosotros. Somos ellos. Se corre el riesgo de seguir siéndolo sin sospechar un solo momento que era entonces cuando habríamos podido ser nosotros».

Cercanos al cuento filosófico por su práctica de la alegoría, estos dos textos muestran bien hasta qué punto el sujeto contemporáneo se siente deudor de una herencia cuya verdadera medida se le escapa y que se obstina en evaluar, comprender, hasta recusar: «Una generación, una época, pueden verse impedidas de cumplir la tarea que les incumbe y alcanzarse como tales en el devenir. Hasta sus más audaces representantes se ven desgarrados entre la exigencia de la hora siempre renovada que son, y el antepasado de tiempos conclusos con sus formas petrificadas»[4].

Esta generación se parece a ese escritor que declara en una entrevista estar «trabado por imágenes tenaces, cargado de deudas y demoras que debería saldar, disipándolas, so peligro de que el pasado devore al presente»[5]. De esta misma manera Pierre Michon presenta a su Rimbaud, bajo la figura del hijo que es el lugar de una tensión mayor entre las dos instancias de la madre, con la cual se abre el libro, y el padre, que socava el relato con su irremisible ausencia.

El sujeto de nuestro tiempo, que no se encuentra con sus propios deseos y a veces ni siquiera es capaz de identificarlos, sólo puede conocerse a través de los otros. Al comienzo de *La casa rosa* de Bergounioux se pone claramente en escena esta situación. El texto presenta a un narrador que cuenta cómo, cuando era niño, fue persuadido para ir por primera vez a una casa de familia. Su tía lo persuade de lo contrario mostrándole una foto donde aparece como un bebé en brazos de su abuelo, rodeado por los miembros de la familia instalados en una escalera. El sujeto es llevado a un conocimiento imperfecto de sí mismo, a su propio e ignorado pasado. La cuestión de la identidad –«¿Quién soy?»– se vuelve algo así como «¿Qué sé de lo que he sido?» Y en tanto Breton sustituía esta pregunta por otra, muy surre-

[4] *Pierre Bergounioux: «Haute tension?», en* Quai Voltaire, *nº 7, hiver 1993, p. 22.*

[5] *Pierre Bergounioux-Paul Martin:* L'oeil de la lettre: rencontre avec Pierre Bergounioux, *1994.*

alista, «¿A quién asedio, a quién frecuento?», habría que invertir el dicho, en el caso de Bergounioux y otros escritores de su generación: «¿Quién soy?» deviene «¿Quién me asedia, quién me frecuenta?».

El problema es, en efecto, el de la transmisión familiar de algo, una herencia, y de la inscripción del yo en una Historia. Mi identidad, parecen decir esas obras cuya lista imperfecta transcribí en la introducción, mi identidad depende de lo que recibo de otro. Es revelador, en este sentido, que el sujeto sólo haya vuelto a la escena de las ciencias humanas y la cultura en general, a través de la cuestión del Otro. El pensamiento de Lévinas y de Ricoeur[6], las intervenciones de Kristeva[7] y el paso de Todorov[8] de la poética a la ética, parecen significativos de la necesidad de tal evolución para alcanzar eventualmente al yo. Lo que, en las ciencias humanas, es el pensamiento del Otro, en la literatura francesa actual son los relatos de filiación.

El sujeto se entera de sus orígenes a través de sus parentescos. Esta es la más cercana y también la más inquietante figura posible del prójimo inmediato, o sea de la alteridad. Desmiente la evidencia de una presencia segura y ha de ponerla en juego. El sujeto resulta impulsado hacia algo incognoscible, del que participa y en el cual no se halla bien situado para conocerlo. El sujeto contemporáneo se percibe como alguien a quien le falta el pasado. Tal constatación invalida la seguridad de la autoconsciencia, que procede de la intuición y favorece los extravíos identitarios. La autobiografía tan violentamente cuestionada en los últimos años, se convierte, ante la imposibilidad de narrar al yo, en el relato de los que precedieron al yo. El relato de filiación, sea que adopte formas autobiográficas o ficcionales, es, en consecuencia, el modo privilegiado de la escritura del sujeto: «Estamos hechos de tal manera que, de movida, no conocemos nada, ni siquiera a nosotros mismos. Podemos fácilmente evitarnos. Lamento que las circunstancias me lo hayan impedido. Pero ellas se reunieron para producirme una extrema necesidad de saber, la cual, a su vez, se empeña en un prolongado recorrido, difícil, cuyo término sería la resolución de los enigmas»[9].

Este tipo de interrogación cambia en profundidad la práctica misma de la escritura novelesca, lo que Bergounioux expresa en estos términos: «La economía narrativa ejerce sobre el material una acción constrictiva. En tanto el material sólo tiene como realidad la imaginación del autor, sólo

[6] *Paul Ricoeur:* Soi-meme comme un autre, *París, Seuil, 1990.*
[7] *Julia Kristeva:* Étrangers à nous-memes, *París, Fayard, 1988.*
[8] *Tzvetan Todorov:* Nous et les autres, *París, Seuil, 1989.*
[9] *Pierre Bergounioux-Tristan Hordé:* Recueil, *n° 22, 1992, pp. 85/94.*

vale por el juego de las relaciones inmanentes al relato mismo, y fluye espontáneamente en la sintaxis novelesca. Se une a su transitividad. Muy distinto es el caso de que los hechos evocados hayan existido realmente y que el deseo de verlos claramente sea superior al de narrar. El eje novelesco es horizontal. Una acción encuentra en él su solución y su resolución en una acción ulterior y ésta, su justificación en aquélla. La postura reflexiva es vertical. Excava y se hunde en vez de saltar, rebotar y deslizarse. La necesidad de comprender es superior a la de mostrar.»

Es así como Michon, en *Rimbaud hijo*, repregunta sin complacencia lo que denomina la «vulgata», es decir esos depósitos de crítica gestionados a lo largo de la obra del poeta por Banville, Izambard, Paterne Berrichon, Mallarmé, Claudel, Breton, Etiemble, etc. El examen de las estratificaciones casi geológicas que recubren y ocultan el texto poético produce ciertamente –sea cual fuere la forma ágil y transversal del autor– un relativo abandono de la narratividad. El texto atraviesa la prueba de la detención y la parálisis, del atasco o extenuación de lo narrativo a favor de una forma más discursiva. Es paradójico, ciertamente, que la tentación discursiva se apodere de unos textos que deben su incertidumbre a una época caracterizada por los desfallecimientos del discurso. Pero la parte discursiva que se elabora en el seno de un material más narrativo no queda por ello asegurada. Aquí sólo es discursiva la *estasis* que interrumpe el esquema narrativo, pone en cuestión las postulaciones y los avances a medida que el texto los intenta (lo mismo que en el teatro la dramaturgia de Koltès, por ejemplo, confronta las tentativas de discurso, de pruebas casi intercambiables y finalmente sin verdadero arraigo en la convicción de quien las pronuncia).

En consecuencia, nos vemos ante un discurso paradójico, sin más apoyos ni estructuraciones que los conferidos por su propio movimiento. El lejano modelo de este tipo de discurso son las ficciones de Beckett, que muchos escritores contemporáneos consideran como un hito insuperable de la literatura. Tal vez estas obras parezcan inferiores a su poderoso modelo, ya que avanzan hacia otro lugar donde ya no se trata de desencarnar al sujeto, sino, al contrario, de reconstruirle su inscripción en la historia, que desprecia el autor de *Lo innombrable*[10]. En lugar de hablar del discurso, convendría más bien evocar una suerte de perturbación de lo discursivo sin discurso verda-

[10] *Las cuestiones de filiación no son, por otra parte, extrañas a Beckett, como lo prueban, por ejemplo, los estudios de Didier Anzieu:* Beckett et la psychanalyse *(Mentha, 1992) y de Sjef Houppermans: «De la rampe à la tombe, le roman familial dans l'oeuvre de Samuel Beckett» en* Fathers and Mothers in Literature, *eds. por Henk Hillenaar y Walter Schönau, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994.*

dero, donde el discurso sólo aparece, al final, en una exhibición crítica que deshace los avances.

Este atasco del relato contemporáneo no debe confundirse con el diagnosticado y luego preconizado por Jean Ricardou en los tiempos de la que él denominó «nueva novela». Lejos de la decisión concertada de unos autores cuya finalidad era una radical puesta en crisis de las habituales leyes del relato, tenemos aquí un fenómeno enteramente producido por la situación de escritura. Resulta evidente, por ejemplo, si oponemos las saturantes descripciones de Simon en su *Tríptico*, a los atascos propios a la dificultad de elaborar un relato en *La acacia*. Lo que digo acerca de una perturbación de lo discursivo sin discurso podría también decirse del ensayo. La escritura toma en él unas vías cada vez más indirectas, inesperadas en tal género. El desarrollo de la ficción poética, el recurso a la metáfora, a las microficciones, hacen estallar el género. El actual éxito de la forma particular, también cercana a la autoficción, que se podría denominar «ensayo-ficción», aparece muy ligada a la ya descripta perspectiva. En efecto, sea que se trate de interrogarse sobre los antepasados, o de reconstruir el relato de lo que fueron, o de preguntarse sobre lo que surge de él, o de reflexionar sobre una suerte de apropiación ficcional de la literatura precedente, este «ascendiente cultural», como lo intenta, por ejemplo, Gérard Macé en *El abrigo de Fortuny*, en definitiva los derroteros no son muy distintos.

Traducción: Blas Matamoro



Remedy, de Frank Heine, Emigre Fonts, 1991.



Emeterio Melendreras: Cartel de la Junta de Defensa de Madrid (1936-1939)

El infierno

José Martín Carmona

I

Yo soy mi propio infierno
aquí no hay nadie
Robert Lowell

El salón a oscuras,
plegado como un milagro
en el fondo del corazón.
El ala de un sombrero
oculta un instante la primera estrella
en la ventana:
una sangre más antigua
fluye en la penumbra.
Y el ruido de la nevera
que pauta esta noche eterna...
Ensimismada en su espina,
la lámpara imagina, sin embargo, un alma.
(Olor de abrigo mojado).
: la bombilla es el diablo

II

El infierno comienza con un deseo:
la moneda que viene de lejos
escondida en el soplo del
infierno
que comienza en el ala
desprendida del deseo de ser aire,
cuando todo es aire.
Mis palabras sostienen el ave

la escritura del ave,
la noche lloviendo plumas
de un invierno
a otro invierno
hasta hacerse espejo
de un mismo vuelo
pero cómo separar lo que es palabra
de lo que sólo es vuelo,
si ya nada es aire
aquí,
donde comienza el infierno.

III

Aquél que, ________
pasos en el cielo
Noche,
el hilo del equilibrio encontrado
en las hojas más altas
—rescoldos de luz—
tentando, probando
en los giros del aroma,
del naranjo
a la llave del agua
goteando en la pileta,
cloc, cloc, cloc,
atravesando el sendero
de la casa
perdido y recobrado,
memoria o perfume
de otras muertes
en forma de viento
en las ventanas
encendidas de repente
para quién ________

IV *La visita del doctor Valle*

La noche cerrada como una joya ciega
y al fondo mi casa.
Cuántas nubes habrán pasado sobre mi casa
y yo no encuentro mi sombrero.
Alada compañía, inminente la respuesta
a tanto misterio.
Pálida luminiscencia
de la vajilla en su aparador:
Aún sé dónde estoy
Sigo sentado
mientras alguien sopesa mi corazón
en el mercado de las sombras
Sus pies son muy blancos y tan pequeños
como vistos desde la copa de un árbol.
Soy muy mayor ya y quiero morir
con mi sombrero, doctor.
Busque en mis ojos a mi mujer
Ella sabe encontrar mis cosas.
Mi lengua vuela
Mi alma vuela
en el anverso de las hojas muertas
y sin embargo ha vuelto el dolor,
el dolor, qué haremos con el dolor.

V

La lectura
empieza a las 10
Su boca helada
entre nubes
desde otra vida
brilla el ojo Noche

Arcángel del oído
en su Paraíso
La palabra Horizonte
y la palabra Lluvia
como una estrella
sigue a otra estrella
.....
pero Dime,
Si el sabor
de la muerte
asciende ya
en el cielo del paladar,
Silla por quién
es la espera

* * *

Y cada palabra
se desdobla en sombra
Un hombre nadando
fresca la piedra
en el verano ardiente
Ser siempre agua
Reflejo Memoria
Un resto de amor
como una huella de sal
Casi labios
A eso vine
A eso vine

VI

Como una estrella
sigue a otra estrella
la palabra Sol

y la palabra Viaje
donde se guarda
toda esperanza
El dolor
al encuentro de la risa:
la palabra Nadie
atravesando el Invierno
con una maleta vacía:
Memoria,
allí está todo
como al principio,
desposeído
Luz tan pequeña
para alumbrar un mundo,
y sin embargo ________

VII

Ventana:
En el aire negro
un último rayo de sol,
una moneda de oro
entre las hojas:
un peine como una lágrima
en sus cabellos:
Mi mujer, mi corazón furioso
recogida en su sueño
La cargaré en mis brazos
hasta un lugar perdido en la Biblia,
sombra y polvo de huesos.
Y ella cantará,
de vuelta otra vez en casa,
como un suave incendio

VIII

Tintineo de la loza,
temblor y desierto de las cosas pequeñas
tazas, cucharillas
y una mesa larga
        una mesa larga
Mudos comensales
        de mirada socavada: agua, parpadeo
        sus miradas son un poco de agua
        otros sólo oído, tiempo
        el oído está hecho de tiempo
La palabra en común La estrella que divide
Comunión del olvido y su larga cola
en el salón familiar
El primer pensamiento
¿Cuál fue el primer pensamiento?
¿Cuáles sus medidas?
¿Y en qué momento
se transformó en hombre o en llama?

Y cada quien con su dolor
como la fruta más rara
El peso no advertido de los colores
en el árbol de hueso

Desde lo más alto y secreto
del árbol hablamos, como lluvia
como sol que incendia
un vaso de agua fría y remota
en la orilla blanca del mantel
Sin frente donde rezar
1000 años la cuerda de Dios
en la tormenta
A pesar del verano
el pan, la Muerte

4 de julio de 1997

Historia universal e historia multiversal*

Odo Marquard

La historia es un asunto demasiado importante para dejarlo sólo en manos de historiadores. Pienso que éste es uno de los motivos por los que aquí, en la *Albert-Ludwigs-Universität* de Friburgo, se haya incluido la Historia Universal en el Studium Generale, como tema interdisciplinar.

El concepto «interdisciplinar» ha dejado de ser un vocablo que cause sensación. Quien es capaz de percibir la lenta evolución de las opiniones en los centros de investigación, sabe que la euforia por lo «interdisciplinar» –resaca de la pasada euforia por la especialización– se encuentra ahora en el balance de las decepciones, a pesar de algunos resultados indiscutibles. Esta desilusión, sin embargo, no conducirá al abandono de los estudios interdisciplinares sino a su transformación: la interdisciplinariedad será un asunto que dejará de correr a cargo de una estructura prevista expresamente para esto, y su agente principal volverá a ser el investigador.

Se trata de un investigador que –como caminante entre diversos mundos científicos– ya no sólo reclama el coto de caza que corresponde a su especialidad, sino que además pide una licencia general de furtivo. Para tratar el tema que me he propuesto, hago uso de una licencia de este tipo, comportándome totalmente como un filósofo. Porque la filosofía no es un *holding* especulativo de ciencias particulares, ni el filósofo el secretario general de sus intelectuales subordinados; no es de ningún modo –frente a un prejuicio ampliamente extendido– un hombre para la totalidad, sino algo completamente distinto: algo parecido a un bombero voluntario: un hombre para aquel detalle superarriesgado, frente al cual el resto de los investigadores –por motivos de reputación científica– prefieren, mientras tanto, quedarse a formar parte de la circunspecta comunidad que celebrará el funeral, caso de que al filósofo le ocurra una desgracia en su faena: el filósofo –que no es el experto para la totalidad– es más bien el *Stuntman* del científico, el especialista cinematográfico que trabaja en las escenas peli-

* *Conferencia pronunciada en la Universidad de Friburgo (R.F.A) el 28 de abril de 1982 y publicada en* Saeculum. Zeitschrift für Universalgeschichte *33 (1983), pp. 145-160.*

grosas, es decir, su doble para lo arriesgado. El tema de la Historia Universal es uno de esos asuntos arriesgados, y es razonable que en esta serie de conferencias se haya mandado a un filósofo por delante, para ver si perece en tal empeño; naturalmente a un forastero, pues los de la casa deben ser tratados con esmero. Yo acepto este papel. Voy a tratar en los 55 minutos que me quedan cuatro apartados, que titulo de la siguiente forma: 1. Fases del programa de una Historia Universal; 2. Conformismo ante la aceleración; 3. Alabanza de la inercia; 4. Alabanza de la diversidad.

1. Fases del programa de una Historia Universal

En el año de la Revolución Francesa (1789), Schiller impartió en Jena su conferencia inaugural del curso académico con el título «¿Qué significa y con qué fin se estudia la Historia Universal?», manteniendo la siguiente tesis: la Historia Universal es un asunto para la «mente filosófica» que, «a partir de la suma de acontecimientos» del curso del mundo, es capaz «de extraer aquellos que han tenido un influjo esencial en la constitución de la situación en la que vive la generación actual, y en la configuración del mundo presente»; un asunto para la mente filosófica que define la historia y su meta futura por su relación con la actualidad, y gracias a esto introduce «en el curso del mundo un fin racional, y en la Historia Universal un principio teleológico». Historia Universal que, según Schiller, nos «sana» «del exagerado entusiasmo por la antigüedad, y del anhelo infantil por las épocas pasadas», porque esta Historia –en tanto «acostumbra al hombre a ocuparse de todo el pasado y a correr hacia el lejano futuro con las claves obtenidas»– muestra que «todas las épocas pasadas» se han «esforzado» –«sin saberlo»– «en traernos nuestro civilizado siglo», y de esta forma han acercado la Historia a su meta. Schiller expone la definición clásica de Historia Universal: aquella Historia que es universal porque dirige y trenza todas las historias en una única historia del progreso, la culminación y la plenitud de la humanidad.

Esta definición de la Historia Universal ha entrado en crisis desde hace tiempo y ha conducido a interesantes discusiones. Esto se puede ver, por ejemplo, en las *Consideraciones sobre la historia universal* de Burckhardt, en *La decadencia de Occidente* de Spengler, o en la reducción de la Historia Universal a la «historia de algunos detalles», como lo ha intentado Arno Borst en *La construcción de la torre de Babel*. En su libro *Historia Universal*, Ernst Schulin documenta el actual estado de crisis y la situación aporética en la que se encuentra esta forma de considerar la historia. En la intro-

ducción se diagnostican diversas aporías. Me parece que la más significativa es la dificultad de pensar el «curso unitario», es decir: el concepto de un progreso lineal que tiene como culminación la Europa desarrollada. A esto volveré más adelante. Schiller no vio estas dificultades, como tampoco las vieron después Hegel y Marx, a pesar de los trabajos etnológicos y de la popularización de los relatos de viajes que se hicieron precisamente en el siglo XVIII, y también a pesar de que el imperativo categórico, en su famosa formulación, prohibe considerar a los hombres de épocas pasadas como meros medios para la generación del presente y de una perfección futura de la historia, así como negarles unos caminos históricos propios. Schiller define la Historia Universal resumiendo aquella corriente que desde Voltaire y Turgot, pasando por Schlözer y Kant, venía cabalgando desde mediados del siglo XVIII: la *histoire générale* o «universal», la «historia general» o «historia mundial», la «historia universal en sentido cosmopolita» –«historia pragmática del espíritu humano», según dirá Fichte–, en definitiva: la Historia Universal, esa historia que es universal porque incluye todas las historias en una, en la única historia del progreso y la culminación de la humanidad. La discusión en torno a la Historia Universal todavía tiene que recurrir a esta definición, porque hasta hoy no ha sido sustituida por otra satisfactoriamente. El camino que conduce a la crisis de esta definición recorre, creo yo, dos fases: el estadio del ataque y el de la defensa personal.

La fase agresiva o periodo de ataque es la radicalización de la Historia Universal bajo la forma de una filosofía de la revolución. Si la actualidad aún no es la plenitud ni la culminación de la humanidad, entonces tiene que lograrse violentamente: con un cambio político, gracias a la revolución. El idealismo alemán se entendía a sí mismo como la acción paralela de pensar en profundidad la revolución. Su punto central era la Historia Universal como filosofía de la revolución. La revolución constituía la articulación decisiva de la confianza que el idealismo tenía en sí mismo, pero también significó su punto de quiebra. El cumplimiento de la filosofía de la revolución, primero gracias a la Revolución Francesa y más tarde por las consiguientes revoluciones, convierte lo que antes era esperanza y deseo en objeto real de la experiencia, pero también –porque, hablando con Hegel, ahí la «libertad absoluta» se convierte en el «terror», y la revolución en la hora de la dictadura– en objeto real del desengaño: se hace patente el desengaño de la esperanza revolucionaria en lo inminente. Frente a la presencia de una mala revolución, la réplica de la filosofía de la historia consistió –junto al nacimiento del sentido para los recovecos y caminos indirectos de la dialéctica de la historia– en contraponer la idea de «la buena revolución». Para Hegel la buena revolución es únicamente la pasada, y en

concreto, ante todo, la penúltima ocurrida: la reforma protestante. Para Marx la buena revolución es únicamente la futura, y en concreto, ante todo, la que vendrá después de la que está por llegar: la revolución proletaria. Fuera de estas correcciones, la fase agresiva se da por terminada (si no ocurre que la Historia Universal pasa a ser sustituida sin más por teorías de la decadencia). La Historia Universal sale de su fase de la filosofía de la revolución para entrar en una nueva etapa.

La fase defensiva, por medio de una fundamentación de la filosofía de la historia en la filosofía de la naturaleza, convierte la Historia Universal en teoría de la evolución. Para mí el precedente paradigmático es el intento de Schelling desde 1797: sanar la funesta historia gracias a la naturaleza salvífica; naturaleza que es considerada románticamente como la mejor historia y que debe ser pensada «genéticamente», como «evolución contenida». Este es el impulso decisivo que explica la actualización de esa corriente de pensamiento del siglo XVIII: la ruptura del pensamiento clasificador, lo que Wolf Lepenies describe –comparando a Linné y Buffon con sus sucesores– como «el fin de la historia natural» que da paso al pensamiento evolutivo. La teoría de la evolución de Darwin convirtió este precedente, por así decirlo, en un éxito definitivo: su planteamiento, que intenta salvar la idea de progreso, descargándola de cualquier tipo de finalidad, inspiró también las teorías de la evolución social como arte de la supervivencia, que en parte alaba el derecho de los más fuertes, y en parte considera la historia de la humanidad como la continuación de la evolución natural gracias a la aplicación de instrumentos sociales. Esta fase de la Historia Universal llega a ser aguda allí donde la esperanza revolucionaria de lo inminente –para evitar caer en el pesimismo de las teorías de la decadencia– se convierte en una esperanza evolucionista en lo lejano. Esta transformación de la esperanza revolucionaria ha acontecido una y otra vez en este último cuarto de siglo –tras la decepción de las esperanzas revolucionarias en los años sesenta–, avanzando –paralelamente a la idea de la larga marcha a través de las instituciones– la idea de la larga marcha a través de las especies y a través de las etapas evolutivas de la humanidad. De esta forma, como sustituto del concepto originario de Historia Universal aparecen –flanqueadas por las teorías evolutivas del conocimiento y de la ética (Piaget y Konrad Lorenz), y por la sociobiología (Wilson)– las teorías de la evolución social, que en la filosofía social –en parte de forma abstracta y con sutiles distinciones, no exentas de nebulosas trascendentales– han sido desarrolladas, por ejemplo, por Luhmann y Habermas. Nosotros vivimos –tras esta transformación evolucionista del programa de la Historia Universal– en la era de un segundo –civilizado– darwinismo social.

2. Conformismo ante la aceleración

Lo que he indicado comienza –cabalgando– a mediados del siglo XVIII: desde esa época existe la Historia Universal como necesidad o como programa. La pregunta que ahora nos interesa es la siguiente: ¿Por qué nace el programa de la Historia Universal precisamente a mediados del siglo XVIII? ¿Y por qué sigue siendo actual después de dos siglos? Mi respuesta –que si tiene algo de original sólo es su simplificación– se apoya en parte en mis ídolos de la teoría de la historia y la modernidad: Reinhart Koselleck y Hermann Lübbe, que se remiten a una generalización de la teoría de las crisis que había expuesto Burckhardt en sus *Consideraciones sobre la historia universal*. Las crisis históricas son, según Burckhardt, «procesos de aceleración»: el mundo moderno debe ser entendido como un proceso de creciente aceleración. La rapidez del cambio asciende; la velocidad de innovación y, paralelamente, de envejecimiento, crece; la complicación aumenta. La velocidad de transformación de las estructuras y configuraciones donde la vida se asienta –es decir, la destrucción de la confianza y la producción de extrañeza– arrastra: todo fluye, y además cada vez más rápidamente. Esto exige capacidad de superar y dominar la aceleración. Mi tesis es la siguiente: la Historia Universal –puesta en marcha por la filosofía de la historia, radicalizada revolucionariamente y atemperada en sentido evolucionista– es el intento de superar el vértigo de la aceleración gracias a un conformismo ante la aceleración. Esto se muestra, creo yo, al menos en cuatro fenómenos, sobre los cuales quiero llamar la atención.

a) La Historia Universal tiene como premisa –ya sea en sentido revolucionario, ya sea en sentido evolucionista– la valoración positiva de la mutabilidad. Esto no es de suyo evidente. Para toda la filosofía clásica la bondad ontológica era algo que pertenecía a lo inmutable, aquello que permanece idéntico a sí mismo; lo mutable era considerado como *malum metaphysicum*. Pero cuando –desde la *Teodicea* de Leibniz– no se quiere hacer del mal un reproche frente a Dios, se tiene que hacer de él algo positivo. Esto forma parte del proceso típicamente moderno de desactivación del mal; algo parecido ocurre desde el siglo XVIII con la valoración positiva de la finitud, el ennoblecimiento ontológico de la mutabilidad, del que se sigue un increíble aumento de la importancia de la historia, al que acompaña la moderna aceleración del cambio universal. Donde todo fluye desaparece también lo permanente como medida ontológica y la mutabilidad se convierte en algo ontológicamente positivo, como progreso y evolución. De la necesidad del cambio surge la virtud de la historia, y la virtud universal de la Historia Universal: gracias al conformismo ante la aceleración.

b) A la Historia Universal –especialmente a la filosofía de la revolución– pertenece, también, el hecho de que el *malum metaphysicum* de la mutabilidad –convertido en algo positivo por la historia– muestra otro aspecto de bondad: la mala caducidad garantiza la caducidad del mal, y sólo de esta forma comparece el bien. Esta consecuencia debe ser saludada y fomentada como una ganancia progresista con sentido histórico universal. Por ello se busca una distancia cada vez más corta entre las expectativas de la historia y su advenimiento. Y la distancia más corta entre ambas es la revolución: el mal propiamente bueno, el núcleo del último mal, definitivamente desprovisto de su carácter maligno. Lo absolutamente perverso se transforma en lo absolutamente bueno, como salto en la culminación plena de la historia que la Historia Universal alaba y fomenta. De la necesidad de la aceleración del cambio surge la virtud de la revolución, gracias al conformismo ante la aceleración.

c) La Historia Universal –ya sea en sentido revolucionario o evolucionista– recurre a dimensiones temporales cada vez más grandes: necesita confirmarse cada vez más a través de una tendencia a largo plazo. Donde la mutabilidad es considerada positivamente y donde el aumento de velocidad se convierte en una obligación histórica, crecen las turbulencias de la actualidad, con las que sólo podemos habérnoslas en tanto se recurre a una trascendencia temporal: a un pasado que era el camino hacia el futuro verdadero. Las turbulencias del presente, y la confusión de direcciones, tienen que ser comprendidas como algo que pertenece a una larga historia común para todos, para poderlas soportar y así salvar la confianza de encontrarse históricamente en el camino acertado. Cuanto más turbulento sea el presente tanto más larga tendrá que ser la historia: al final se recurre por encima de la historia de la humanidad y de la evolución de los seres vivos, hasta retroceder a la explosión cosmológica original, para confirmar que, a pesar de todo, estamos en la dirección correcta y avanzamos en ella. De la necesidad de la irritación actual surge la virtud de la orientación por medio de una Historia Universal, gracias al conformismo ante la aceleración.

d) Es propio de la Historia Universal que la vanguardia de la historia reivindique una mayor aceleración. Esto es precisamente lo que obliga a poner su forma revolucionaria por encima de su forma evolutiva. Esto viene acompañado por la moderna tribunalización de las realidades históricas. Cuando, de acuerdo con el punto de vista de la Historia Universal, son los hombres mismos quienes hacen su historia, toman de Dios, junto con su función creadora, también el papel de ser interpelados por la teodicea. Dado que sigue existiendo el mal en el mundo, en ese tribunal –ante el que ya no es Dios sino que son los hombres quienes están acusados por la

persistencia del mal–, su exculpación sólo puede tener lugar únicamente si se asegura que los culpables son otros hombres. Para demostrarlo, esos otros hombres deben ocupar nuestro lugar, deben ser identificados y juzgados por su pasado. Los que juzgan son los hombres que van al compás de esta historia acelerada, aquellos a los que la Historia Universal les confiere el papel de vencedores de la historia: los que pretenden ser ya en la actualidad agentes de un buen futuro. Los hombres evitan la acusación del mal existente en la medida en que se apuntan a la vanguardia. La vanguardia se salva del tribunal puesto que lo constituye, mediante una huida hacia delante que consiste en acusar (es el paso de *tener* conciencia a *ser* la conciencia). De la necesidad de la aceleración surge la virtud de ofrecer más aceleración, que convierte la Historia Universal en juicio universal y la vanguardia en jueces, gracias al conformismo ante la aceleración.

Con estas cuatro indicaciones –que tendrían que elaborarse más– quería ilustrar la tesis que había formulado de la siguiente forma: la Historia Universal –puesta en marcha por la filosofía de la historia, radicalizada en sentido revolucionario o ampliada en sentido evolucionista– es la pretensión del mundo moderno de superar y dominar la aceleración a través de un conformismo ante la aceleración.

3. Alabanza de la inercia

La Historia Universal –como teoría emancipadora de la vanguardia y como teoría de la evolución social– declara al hombre como un ser vivo triunfante, el victorioso protagonista del reino de la libertad o, al menos, actual portador del *maillot* amarillo en el *tour de l'évolution*, al campeonato mundial de la supervivencia. Pero el hombre triunfa en tanto que triunfa sobre otros hombres, pues la Historia Universal –si está inspirada en un conformismo ante la aceleración– acaba en una situación en la que los hombres están obligados a declarar a otros hombres como no humanos, y de esta forma deshumanizarse a sí mismos. La Historia Universal corre el peligro constante de perder lo humano. Esto lo suelo advertir con una frase con la que todavía no he conseguido molestar suficientemente a mis semejantes. La repito ahora en la siguiente variante: quien quiera ser humano, ha de ser más perezoso que universal.

Con esta máxima hago propaganda a la bondad humana de estructuras perezosas, renuentes o apáticas al cambio histórico. A este tipo pertenecen –como su fundamento– las constantes que Wilhelm Dilthey ha llamado «los enigmas de la vida siempre presentes»: nacimiento, generación, muer-

te. Hay muchas y variadas configuraciones apáticas al cambio. Unas son de lenta transformación; en otras ocurre que los resultados de su cambio no inciden en una misma generación. De todos estos lastres de la transformación se puede decir: lo que se convierte en algo anticuado merced a los cambios históricos no es lo inhumano sino que la mayoría de las veces es lo humano, a lo que también pertenece lo demasiado humano, y aquella «antigüedad del hombre» de la que se lamenta Günther Anders en relación con el «pudor prometeico». El *ritardando* es humano. La Historia Universal no tiene en cuenta esta bondad humana de los lastres e inercias del cambio histórico, porque piensa de una manera conformista ante la aceleración. Para apreciar dicha bondad se necesita aquella antropología filosófica que a partir de Herder y Dilthey estableció una coalición con el historicismo.

Desde 1963 he intentado mostrar en diversas investigaciones históricas –al principio con una valoración muy distinta– que la antropología filosófica –como filosofía de la «naturaleza» del hombre y de su constitución resistente al cambio– se establece precisamente en oposición a la filosofía de la historia: es decir contra la Historia Universal. Hoy se puede añadir, teniendo en cuenta la coyuntura de las teorías de la evolución, que la antropología filosófica se encuentra en una relación problemática respecto a la teoría de la evolución: las antropologías de comienzo de este siglo –Scheler, Plessner, Gehlen–, apelando a una diferenciación de niveles, se han situado en una posición neutral frente al darwinismo. Wolf Lepenies lo ha explicado de una forma que me parece plausible: mediante la teoría de la evolución, que sitúa al hombre en una estrecha relación con la naturaleza, la antropología se convirtió en una ciencia general acerca del hombre, lo que, por una parte, hasta entonces no había sido posible, pero que por otra, la convertía en algo superfluo y carente de realidad institucional: puesto que para la evolución natural, como señala Darwin, *man no exception*. Por eso la biología se institucionaliza en el siglo XIX en lugar de la antropología, traspasándose a la literatura lo específicamente humano, a cuya sombra se ha hecho la antropología filosófica en el romanticismo y en el siglo XX. Al oponerse a la filosofía de la historia, la antropología se escinde en biología y novela.

Los intentos de reconciliación llegaron demasiado tarde. El último que conozco es el de Günter Dux en su libro *La lógica de las imágenes del mundo*. En él se determina al hombre, antes que nada, de un modo ético: el hombre como continuación de la evolución bajo la aplicación de medios que hacen valer la libertad y la autonomía humana, es decir, gracias a la historia. Luego, a modo de alusión indirecta, acentúa la necesidad que tiene el hombre –coaccionado por la reducción instintiva– de crearse a sí mismo

libremente a través del aprendizaje, asunto que se repetiría en toda ontogénesis humana, representada en el nacimiento como edad cultural cero de la humanidad; edad o época cero que en las diversas culturas sería sobrepujada por el crecimiento y la madurez: gracias al nacimiento se puede decir de todo hombre que primero nace y luego se tiene que forjar a sí mismo. Así, en este existencialismo evolucionista de Günter Dux, cada niño humano –condenado a la libertad y a su madre– sería, desde hace docenas de miles de años, un pequeño Sartre y un tardoeuropeo potencial; pero al que, tal vez, habría que explicarle por qué –a pesar de la igualdad de oportunidades de libertad otorgadas por el nacimiento– se queda retrasado culturalmente y sólo en la modernidad tardoeuropea se libra de una visión del mundo «maternomórfica». De esta forma, para Dux (si acierto a comprenderlo), las características de las diversas configuraciones culturales son carencias –a modo de estancamientos e inhibiciones– de una historia del progreso alegremente acelerado.

Esto es así, creo yo, porque Günter Dux sólo considera como constante antropológica fundamental el «misterio de la vida», el «nacimiento» –que de hecho inaugura la libertad–, y no considera también el enigma «muerte» –que limita la libertad dando un plazo a la vida. Frente a esto yo desearía aquí dar prioridad a la muerte: los hombres se encaminan a la muerte. Hasta la fecha, todos los que nacen, se mueren. Y nosotros lo sabemos. Se puede decir que no tenemos –*vita brevis*– suficiente tiempo para inventar y forjar constantemente todo de nuevo; por eso tenemos que recurrir a lo que ya es. Y no tenemos –*vita brevis*– suficiente tiempo para transformar e interrogar en toda su totalidad todo lo existente. Pues por el nacimiento no sólo estamos condenados a la libertad, sino también a la muerte: la vida es corta, por eso tenemos que recurrir –como inevitables lastres del cambio– a lo dado de antemano, a aquellas cosas que pertenecen a las particularidades contingentes, pero no en el sentido de que son elegibles o no elegibles arbitrariamente, sino en el sentido de lo que no nos podemos deshacer: la elección, que nosotros somos, es mantenida constantemente por una no-elección que nosotros somos; los comienzos humanos necesitan inercias humanas.

Los hombres morimos cuando se nos exige un excesivo cambio. Quien olvida esto –como cuando la obligación de universalizar exige abandonar todo compromiso con lo particular–, olvida lo humano, y esto tiene unas consecuencias ruinosas. Pues el hombre –condicionado por su mortalidad– es «el tener que echar mano de lastres del cambio», el *zoon hypoleptikon*, que puede ser un viviente desencadenante e inaugurador de nuevos horizontes porque es el ser que tiene que estar concatenado a lo previamente

dado. Y por eso, repito, quien quiera ser humano, que sea lento e indolente antes que universal.

Sólo en apariencia ha desaparecido en el mundo moderno, bajo la aceleración de las transformaciones, esta característica del hombre de ser lastre del cambio: pues –y a esto se le podría llamar la astucia de la inercia– la misma aceleración de las transformaciones se pone al servicio de los lastres del cambio. En la edad moderna crecen la velocidad de innovación y la rapidez de envejecimiento. Cuanto más rápidamente se hace viejo lo nuevo, tanto más rápidamente se vuelve a hacer nuevo lo viejo. Con ello se concede al retraso y a la lentitud una oportunidad. Lo anticuado puede incluso llegar a la altura de los tiempos. Dado que, por su condición mortal, el hombre tiene escasos recursos de cambio, debe dejarse adelantar pacíficamente por el curso de la historia y esperar a que pase de nuevo a su lado: pasajero, fugaz, transitorio, son palabras válidas para quienes piensan en términos de «vanguardias» y «grupos de cabeza». Con intervalos cada vez más cortos, lo que acaba de ser definitivamente superado emerge de nuevo como lo más moderno. Tal vez por eso rigen hoy las olas nostálgicas: desde el neomarxismo, pasando por la teoría de la evolución, hasta el entusiasmo por lo oriental y el neorousseaunianismo ecologista: queda anticuada su declaración de antigüedad. El arte de percibir y valorar estos acontecimientos es el sentido histórico que, como compensación del conformismo ante la aceleración, puede hacer valer: la creciente velocidad de envejecimiento es compensada modernamente por el aumento de las oportunidades de rehabilitación de lo antiguo. La historia –eterno retorno de lo distinto– es hoy la continuación del eterno retorno de lo mismo, mediante la utilización de los más modernos medios: la moderna aceleración de las transformaciones es un agente de la resistencia al cambio de lo humano.

4. Alabanza de la diversidad

Quizás es válido lo que –posiblemente con ingenuidad– considero la quintaesencia de la experiencia histórica, a saber: cuánto ha cambiado, donde casi nada ha cambiado; qué poco ha cambiado, donde prácticamente todo ha cambiado. Tener sentido histórico es, ante todo, tener sentido para lo inercial, sentido para los lastres: la experiencia fundamental de lo histórico es, creo yo, más que la experiencia de la mutabilidad, la de sus fronteras.

Esto significa que incluso si las transformaciones históricas tienden a largo plazo hacia la universalidad, la historia se obstina constantemente en

lo no universal –el colorido de las particularidades– más de lo que la Historia Universal cree; y esto, pienso yo, es bueno. La mortalidad condiciona la inercia del cambio, y esta inercia conserva el colorido, sin el que no podríamos vivir. Incluso allí donde las cosas humanas están interconectadas mundialmente, y las regulaciones universales son irremediables, esas universalidades no regulan lo más sublime de la vida; por ejemplo allí donde –de modo universal y afortunadamente– todos los hombres son reconocidos como iguales: pues igualdad quiere decir que a todos se permite el «poder-ser-distinto». Por eso, para los hombres, más importante que su capacidad de generalización es su capacidad de especificación: su competencia para el colorido y la variedad. Toda universalización debe fomentar la diversidad, o no sirve para nada.

La definición clásica de la Historia Universal –aquella historia que es universal porque reconduce todas las historias a una única historia del progreso y la plenitud de la humanidad– ha dejado de ver precisamente esto. Quien define la historia como la larga marcha hacia lo universal y como el camino de la disolución del individuo en el género, tiene que aceptar que –repito la cita de Schiller– «todas las épocas pasadas» se han «esforzado» para «traernos nuestro siglo humano», para con eso acercar la historia a la universalidad realmente existente, y de esta forma él se convierte en algo así como un reportero, una especie de Guillermo Tell (en vez de arco y flecha, micrófono y cámara) para la humanidad, a la que informará –por referencia al presente– sobre el estrecho callejón a través del que todos tienen que pasar: no existe otro camino que conduzca a la libertad; aquí se acaba y recibe su culminación, la necesidad está con ella. Este convencimiento se encuentra incluso en el famoso comienzo de la introducción a los *Artículos sobre sociología de la religión* de Max Weber: «Un encadenamiento de circunstancias ha hecho posible que sobre el suelo de Occidente, y sólo aquí, aparezcan configuraciones culturales que –al menos como nosotros deseamos representárnoslas– se encuentran en una dirección evolutiva de significado y validez universales». En Schiller ciertamente la determinación clásica de la Historia Universal resuena más imprudentemente: todo lo anterior sólo tiene interés como medio para confirmar el presente. Esta instrumentalización de lo histórico es un olvido camuflado como recuerdo. En contra de esta tesis ha protestado Claude Lévi-Strauss en su *Antropología estructural*: «Una sociedad puede vivir, actuar, transformarse, sin dejarse emborrachar por la idea de que aquellos que los han precedido diez mil años antes no han hecho otra cosa que prepararles el terreno, que sus contemporáneos trabajan duramente para alcanzarlos, y que sus sucesores sólo pensarán en continuar la misma dirección». Más bien hay –así cree esta crí-

tica al «mito de la Revolución Francesa»– muchos y diversos caminos hacia la humanidad. Por eso tiene que haber –con liberalidad– no sólo una única historia sino muchas historias. Más importante que la Historia Universal es su réplica fomentadora de la diversidad: la historia multiversal (aunque por motivos técnicos la formulación haya de ser en un singular lingüístico), la forma científica del pluralismo mitológico. La Historia Universal sólo es humana como hacedora y posibilitadora de la historia multiversal. De esto se puede concluir que la Historia Universal llega a ser humana mediante el historicismo, es decir gracias a ese tardoeuropeo modo de autodistanciamiento que da permiso a los hombres para tener no sólo una historia sino muchas historias, en las que están enredados y que pueden y tienen que contar. Pues esto es para los hombres tan necesario como posible.

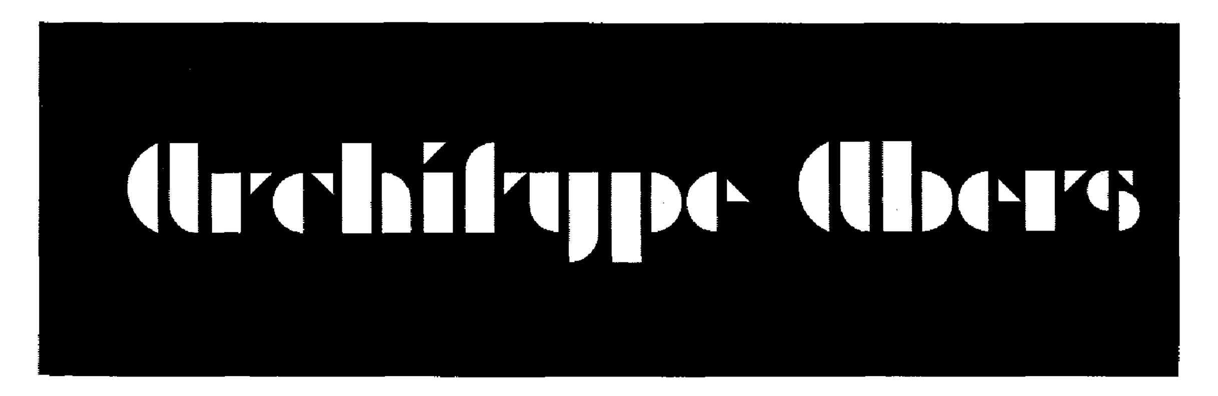
Es *necesario* que los hombres tengan no sólo una o pocas sino muchas historias porque si sólo tuvieran una única historia estarían totalmente entregados en sus manos; sólo cuando tienen muchas historias se encuentran relativamente libres respecto de la historia y son capaces de desarrollar la propia pluralidad, es decir, ser un individuo. Incluso el individuo desesperado sabe que sólo una cosa le puede ayudar a superar la desesperación: que las cosas pueden cambiar. Como los seres finitos no se pueden determinar a sí mismos *ex nihilo*, su libertad consiste *–divide et fuge–* en la división de poderes: en la división también de aquellos poderes que son las historias, e incluso de aquellos poderes que son sus narraciones e interpretaciones, por la división de la historia en muchas historias. Con lo cual la historia de las universalizaciones es una de las muchas historias: podemos aprobar la Historia Universal sólo cuando está dispuesta a no ser la única historia, sino una –y no la más importante– entre otras muchas.

También es *posible* que los hombres tengan no sólo una o pocas sino muchas historias, a pesar de aquella coacción a la unicidad a la que todos estamos sometidos y que procede del hecho de que sólo poseemos una única vida. Este argumento *vita una* –al que se ha referido Eckhard Nordhofen– me parece que es menos una objeción que un punto de partida para una filosofía de la necesidad humana de existir con otros. Sólo tenemos una vida pero debemos tener varias para tener realmente muchas historias. Para ello necesitamos a los otros hombres, que son muchos y viven muchas vidas. La comunicación con los otros es nuestra única posibilidad de tener varias vidas y, por tanto, muchas historias. Y me refiero no sólo a la comunicación simultánea con nuestros contemporáneos sino también a la comunicación histórica con hombres de otros tiempos y de culturas lejanas, mediante la que se protegen maneras de ser muy diversas y de gran colori-

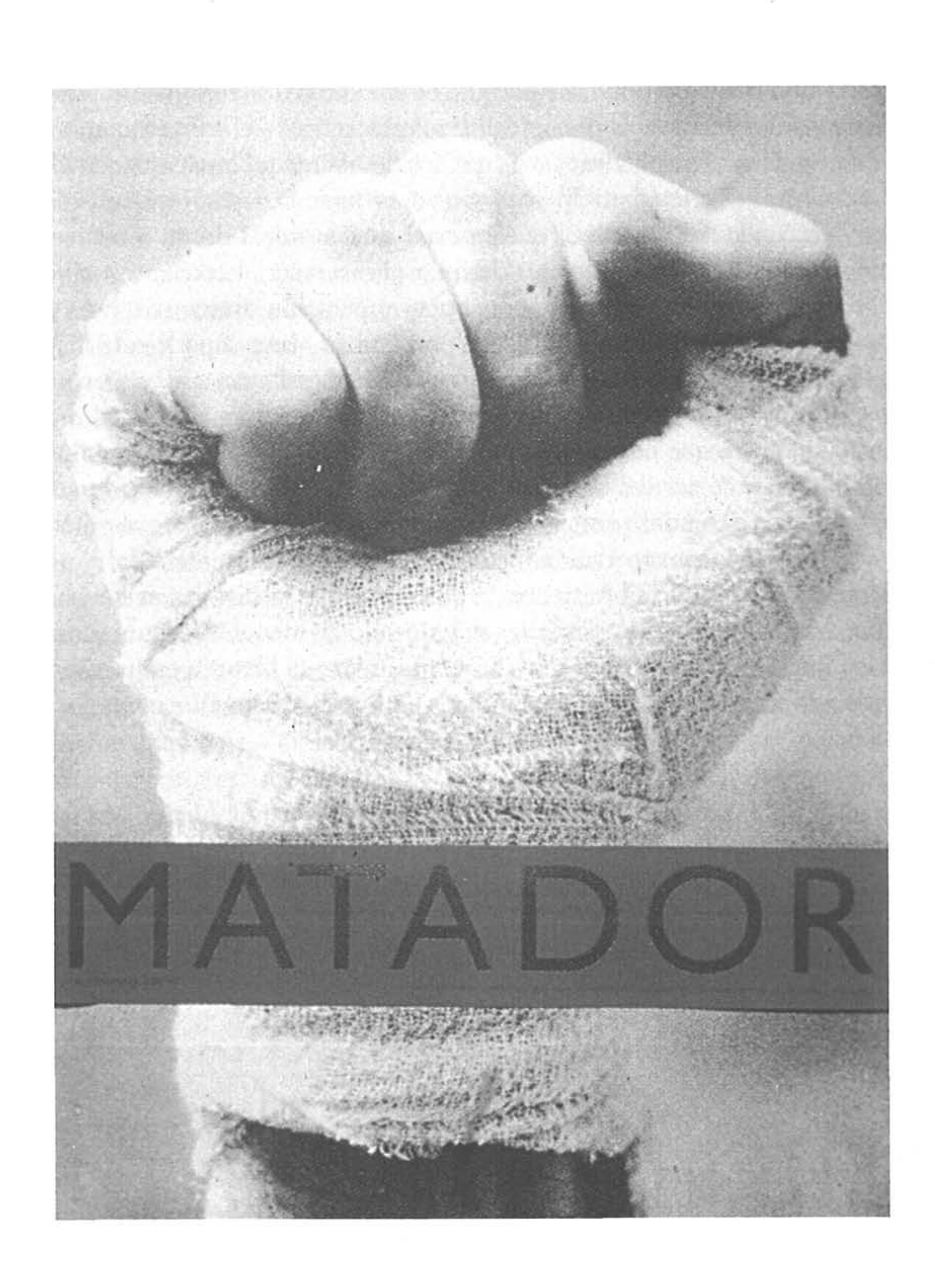
do. Esto es lo que distingue la comunicación que podríamos llamar *multiversal* de aquella comunicación universal (en el sentido de Apel y Habermas) que es el discurso ideal. En el discurso ideal la pluralidad solamente es permitida como un punto de partida; el único movimiento justificado es el desmantelamiento de la diversidad y su estado final –el consenso universal– es aquel en el que nadie es más que los demás, de tal modo que, en último término, todos los participantes son superfluos. De esta forma el solipsismo trascendental, contra el que se estableció el ideal de un modelo de acción comunicativa, termina por derrotar al discurso: el consenso universal es la venganza del solipsismo contra su superación discursiva. Pues así como la meta de la Historia Universal consiste en hacer superflua la historia, la meta de los participantes del discurso ideal es llegar a ser superfluos ellos mismos. A esta comunicación universal hay que oponer la comunicación multiversal, que necesita y mantiene la conversación infinita y la particular manera de ser del otro. Este es el instrumento de la historia multiversal que he defendido con la tesis de que la Historia Universal sólo es humana gracias a su superación histórica: como historia multiversal.

Termino recordando la frase con la que comencé: la historia es un asunto demasiado importante como para dejarlo sólo en manos de historiadores. Pienso que a lo mejor habría que decir más bien: la historia es un asunto demasiado importante como para dejarlo en manos de los filósofos.

Traducción: Daniel Innerarity



Architype Albers, digitalización del alfabeto estarcido de Josef Albers
realizada por Quay y Sack.



Fernando Gutiérrez y Pablo Martín: Portada de la revista *Matador*

CALLEJERO



Carlos Sáenz de Tejada: Cartel de *Mostvita* (1944)

Miguel Herrero de Miñón: Constitución, nacionalismo y mercado

Carlos Alfieri

Al cumplirse al año pasado su vigésimo aniversario, la Constitución española de 1978 fue un tema persistente en todos los medios de comunicación y factor convocante de múltiples actos celebratorios. *Cuadernos hispanoamericanos* ha preferido el tiempo de sosiego que sigue a la efusión para entrevistar a uno de los siete «padres» de ese texto fundamental que coronó la transición democrática: Miguel Herrero de Miñón.

Diputado desde 1977 a 1993, portavoz parlamentario de la UCD y del Partido Popular, Herrero de Miñón –doctor en derecho, letrado mayor del Consejo de Estado y miembro de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas– es autor de numerosos estudios de derecho constitucional e historia política.

– La Constitución española de 1876 tuvo una vigencia de 47 años; la de 1845, de 24 años; la actual se acerca a los 21 años. ¿Es esta perdurabilidad un valor en sí mismo?

– Creo que sí, sobre todo si la perdurabilidad es la de una norma que da cabida a una democracia de masas y en la que ningún sector significativo de la sociedad se encuentra excluido. Porque es sabido que la Constitución de 1845 fue hecha expresamente contra los progresistas, y la de 1876 fue capaz de integrar a conservadores y liberales, pero no al movimiento socialista en auge ni a los nacionalismos catalán y vasco; pienso que esa falta de capacidad integradora fue una de las causas de la crisis de la Restauración.

– En la génesis de la Constitución de 1978 hay un pacto social, político e incluso nacional. ¿Cómo lo describiría?

– Esta Constitución es incomprensible si no se la considera como el último peldaño del proceso de transición política, que comienza, por iniciativa del rey, en 1976, utilizando como instrumento al primer gobierno de Adolfo Suárez y como pasos sucesivos la amnistía de julio de 1976, la ley para la reforma política de ese mismo año, las normas electorales y el reconocimiento de los partidos políticos de marzo de 1977, las elecciones de

julio de 1977. A mi juicio, efectivamente existió un gran pacto de Estado, que calificaría de unión de voluntades entre fuerzas políticas, sociales e incluso instituciones. Y en este pacto, que por tácito no es menos relevante, todos pusieron algo para la obtención de un objetivo común, que era la plenitud democrática, el reconocimiento de la soberanía popular, el de la autonomía de ciudades y regiones y de los derechos históricos de algunas de ellas, la garantía eficaz de los derechos fundamentales. Creo que en esto radica la esencia de la Constitución del 78; lo demás son normas muy importantes, pero de ejecución de la misma, algunas de las cuales ni siquiera se encuentran en la Constitución formal, sino fuera. Durante las primeras fases preconstitucionales de la transición, hubo un empuje por parte del rey y de su gobierno, que al principio suscitó desconfianzas y después fue recibiendo progresivas adhesiones, que en el período constituyente se transformaron en un verdadero pacto, no de transacción, sino de unión de voluntades, al que contribuyeron todos, la Corona y el pueblo, Cataluña, los sindicatos, las fuerzas políticas, el Estado, las instituciones sociales.

– *¿Fue un caso inédito en la historia española?*

– Pienso que sí. En verdad, las demás constituciones de nuestra agitada historia fueron siempre un trágala, en mayor o menor grado.

– *Me gustaría que estableciera una comparación entre la Constitución española del 78 y otras modernas, especialmente europeas.*

– Existe una influencia muy importante del constitucionalismo de la segunda posguerra, concretamente de las constituciones italiana, alemana, portuguesa e incluso de las francesas, tanto la de 1946 como la de 1958. Creo que nuestra Constitución es tan reactiva como todas, pues raramente se redactan mirando al futuro sino reaccionando frente a una situación pasada, lo cual a veces las tornan un tanto anacrónicas. Por ejemplo: la nuestra tomó de la alemana la moción de censura constitutiva, para salvaguardarse de la supuesta inestabilidad del parlamentarismo, que luego no se registró en la práctica. En cambio no se reguló, en mi opinión, con toda la atención que merecía, la libertad de información, porque la información configura hoy un fenómeno infinitamente más complejo que las previsiones del artículo 20. Por otra parte, la Constitución del 78 no es práctica, porque pretendía el consenso no por la intimación de contenidos (como lo hizo, por ejemplo, la francesa de 1958, carente de parte dogmática, muy instrumental, mecánica), sino por la confluencia de las partes y de las posi-

ciones ideológicas; es una Constitución especialmente cargada de valores, muy axiológica e ideológica. El consenso se obtuvo no por un mínimo común denominador sino por una adición: como resultado, a veces es ambigua, como la italiana, pero eso a su vez tiene sus virtudes. La ambigüedad le ha otorgado, y a mí me interesa destacarlo, una amplísima elasticidad. Nuestra Constitución no es flexible, es bastante rígida –por eso su reforma siempre es posible, aunque a mi juicio inconveniente– pero en cambio es elástica, en el sentido de que caben en ella muchas posiciones políticas; tan elástica que creo que está abierta, por de pronto, al proceso político, es abierta *avant la lettre*. Y no sólo está abierta al proceso político, sino como estructura política. ¿A qué está abierta? Pues tanto a la integración supranacional –ahí está el artículo 93; por eso la integración española en la Unión Europea fue más fácil, desde el punto de vista constitucional, que para Francia e incluso para Alemania– como a las autonomías y a los derechos históricos, que en mi opinión son pre y paraconstitucionales. En algunos casos tuvimos la precaución de ver lo que pasaba fuera; por ejemplo, nuestra apertura a la integración supranacional reflejada en el artículo 93 estuvo inspirada en la fórmula que habían introducido los belgas en los años 70 en su Constitución. El constitucionalismo supone una larga tradición, y es conveniente tenerla presente en su conjunto para poder interpretar unas fórmulas con otras.

– Y dentro de la tradición constitucional española, ¿cómo ubicaría la Constitución del 78?

– Es bastante innovadora, porque no responde a las Constituciones doctrinarias de 1876 para atrás, y es claro que tampoco a la de 1931, porque es monárquica y no republicana, porque es una Constitución de consenso y no de combate, como fue la del 31, y creo que es mucho más realista que ésta. Desde luego, hay algunos elementos comunes con la norma de 1931, como la atención al tema autonómico, pero diría que su influencia está refractada a través del modelo italiano de 1947. Y también hay normas que se recogen de nuestro constitucionalismo histórico, como lo relacionado con la sucesión a la Corona.

– ¿Cuáles fueron las influencias teóricas más importantes que operaron en su redacción?

– Creo que la literatura jurídica que ejerció más influencia en la Constitución ha sido la doctrina administrativista española, la creada a partir de las

grandes leyes de los años 50, la ley de expropiación de 1954, la del contencioso administrativo del 56, la del régimen jurídico del 57. Esas leyes surgen por la confluencia muy feliz de una pléyade de administrativistas de primera línea, como es el caso de García de Enterría y su escuela, de Garrido Falla y la suya, de la doctrina del Consejo de Estado y de algunos instrumentos tan concretos como la *Revista de Administración Pública.* A partir de los años 50 se fue arraigando lo que Garrido Falla bautizó acertadamente como *Estado Administrativo y de Derecho*, en el que a falta de legitimidad democrática se pone mayor insistencia en el respeto a la legalidad. Pues bien, sin tener en cuenta estos antecedentes, es imposible comprender, por ejemplo, la formulación de los principios que figuran en el artículo 93 de la Constitución, es decir, el principio de seguridad, el de retroactividad, el de interrogabilidad singular; todas estas son categorías jurídicas decantadas por la jurisprudencia y la doctrina durante aquellos años.

– ¿Y qué literatura sociológica y jurídica generó esta Constitución?

– Pienso que ha creado todo lo que faltaba en España, una escuela de Derecho Constitucional Positivo. Desde el propio proceso constituyente, renació una pléyade de constitucionalistas que no habían tenido materia; fueron importantísimos, por ejemplo, los volúmenes dirigidos por el decano de la Facultad de Derecho de Zaragoza, Manuel Ramírez, sobre el proyecto constitucional y sobre la Constitución inmediatamente publicada. Posteriormente no ha dejado de expandirse una amplísima literatura jurídica centrada en el comentario de la Constitución española de 1978, con importante eco en el extranjero y la activa intervención de prestigiosos profesores alemanes, italianos o franceses.

– El vigoroso resurgimiento de las presiones nacionalistas ha sido quizá el rasgo distintivo de la política española de los últimos tiempos. Algunos comentaristas, alarmados, hablan de un salto cualitativo de las reivindicaciones nacionalistas y hasta de un asalto a la Constitución. El famoso artículo 2º del Título Preliminar establece que la Constitución se fundamenta en la indisoluble unidad de la nación española, patria común indivisible de todos los españoles, y el título 8º trata de la organización territorial del Estado en municipios, provincias y comunidades autónomas: entre estos dos ejes circulan, evidentemente, enormes tensiones. Usted ha reflexionado en numerosos trabajos sobre el tema nacionalista y sobre los derechos históricos españoles, y acaba de resaltar la gran elasticidad de la Constitución. ¿Hasta dónde llega esta elasticidad? ¿Cabe todo en ella?

– Fundamentalmente, lo que tiene que caber es el sentido común, y el sentido común exige, creo, no dramatizar la realidad y no ponerse en la hipótesis de lo peor como punto de partida. Una manera de tornar estéril la fértil elasticidad de la Constitución es plantear, como muchos hacen, preguntas como ésta: «¿La disolución de España cabe en la Constitución?» A esto yo respondería con otra pregunta: «¿Y quién pretende, en realidad, la disolución de España?» Porque claro, la autodeterminación misma es un concepto tan ambiguo, que curiosamente la piden quieres saben que perderían el proyecto de secesión y la niegan quienes saben que ganarían el proyecto de integración, lo cual es bastante contradictorio.

– No son pocos los que afirman que la autodeterminación es meramente una máscara de la independencia...

– Pues yo creo que hoy autodeterminación no significa independencia, y, desde luego, no todos los que piden la autodeterminación querrían mañana una independencia.

– Tal vez muchos de ellos sí.

– Unos sí y otros no. Es muy posible que la autodeterminación tuviera en su favor la mayoría de los votos del País Vasco, como quedó demostrado en las últimas elecciones, pero dudo que todo el voto nacionalista más el de Izquierda Unida, que se ha pronunciado a favor de la autodeterminación, esté a favor de la independencia, ni mucho menos. El parlamento catalán se ha pronunciado a favor de la autodeterminación, y resulta claro que la solución independentista es sumamente minoritaria en Cataluña. Entonces, creo que lo primero que hay que hacer es desdramatizar la situación y las posibles soluciones en que ésta puede desembocar. Me parece sumamente importante el reconocer la realidad, y la realidad es que el País Vasco o Cataluña no son semejantes a la Comunidad Autónoma de Madrid; me siento especialmente autorizado para decir esto, porque soy una especie de madrileño emblemático, y no soy de peor condición que un catalán o un vasco, pero reconozco que su realidad política, su tradición lingüística, institucional y cultural son diferentes, y su personalidad política también es diferente, mientras que yo no tengo una personalidad política diferenciada de la del resto de España. En la Constitución hay bases para un tratamiento diferencial de esas realidades diferenciales; hay que tenerlas en cuenta. Entonces, pienso que es vital desdramatizar, reconocer las realidades diferenciales allí donde las hay y ejercer una pedagogía política conjunta para

evitar el efecto emulativo y explicar que la autonomía sirve para lo que sirve y no para otras cosas. Durante años aquí se vendió la autonomía como si fuera un instrumento de desarrollo económico y social: es claro que todo el mundo quería ser entonces autónomo para ser como Cataluña. Pero no hay que olvidar que el mayor desarrollo económico se dio en Cataluña a partir del siglo XVIII, cuando ya no había autonomía, y el gran desarrollo económico del País Vasco se produjo cuando se suprimió la foralidad, primero, y la autonomía después, es decir, durante el industrialismo de la primera Restauración y el desarrollismo económico del país. ¿Por qué? Porque la autonomía no sirve ni para desarrollarse económicamente ni para gobernar más barato –porque es más cara–, y habrá que ver si sirve para gobernar mejor, pero en cambio sirve para una cosa muy importante: para el reconocimiento de una personalidad política allí donde la hay; en este aspecto tiene un valor simbólico extraordinario. Aquí se mantuvo durante muchos años, en el desarrollo de la Constitución, un diálogo de sordos con las fuerzas nacionalistas, y si me apuran diría más bien con las respectivas conciencias nacionales, que pedían sobre todo el reconocimiento de su diferencia y sólo se les ofrecían o regateaban determinadas competencias. Entonces ocurrió que las competencias y los recursos económicos se han cargado de valor afectivo, porque se han convertido en símbolos. Recuerdo que cuando yo era portavoz del partido del Gobierno hubo una larga discusión sobre quién iba a dar el carnet de mariscador, si la Generalitat o el Gobierno de Madrid. Ciertamente, yo no creía que la unidad de España pasara por el carnet de mariscador, y sin embargo se levantó una gran polémica.

– Porque en realidad se hablaba de otra cosa, no del carnet de mariscador.

– Por supuesto. Constantemente se mezclan el valor simbólico que tienen las instituciones y su contenido competencial y económico. Yo creo que en España hay que reconocer dos asimetrías: la nacional y la económica. Por una parte está la asimetría nacional: Cataluña y Euskadi son realidades distintas; Navarra es una realidad foral diferente que tiene un pacto con el Estado reconocido incluso por ley; probablemente Galicia ya ha adquirido una conciencia nacional diferente y tiene elementos culturales, lingüísticos e históricos para fundamentarla. Estas son asimetrías que hay que tratar asimétricamente. Después existe otra asimetría que debe ser reconocida y tratada también específicamente, que es la del desarrollo económico y social desigual. Para enfocar correctamente esta problemática hacen falta cuentas claras y pedagogía política, que se eviten victimismos por las dos partes y

que se sepa realmente lo que a la solidaridad necesaria, a todo el Estado español, aporta y recibe cada cual. Creo que esto no se ha hecho hasta ahora; a lo mejor, hechas las cuentas claras todo el mundo se encontraría más satisfecho. Lo cierto es que la mezcla de la asimetría nacional y la asimetría económica produce un resultado catastrófico, porque se trata con las recetas de una lo que necesita la otra.

– *Usted se enrola claramente en contra de la visión apocalíptica de quienes afirman que la unidad de España sufre graves peligros.*

– A mí el Apocalipsis no me gusta nada, excepto en los textos sagrados. No soy nada apocalíptico ni nada milenarista. ¡Se ha dicho tantas veces que la unidad de España corría peligro! Se dijo por la mancomunidad catalana del año 14; después he oído que era preferible una España roja a una España rota, cuando nadie quería romper España; recuerdo que cuando se hizo la Constitución se decía que la introducción en su texto de la palabra nacionalidades haría estallar el Estado español; ahora se repiten cosas parecidas respecto de los derechos históricos... Considero que en una sociedad abierta como es la española, la integración sólo puede ser voluntaria, no valen imposiciones de ningún tipo; entonces, lo que hay que hacer de la Constitución es una oferta permanente de acción voluntaria, y creo que hay en España suficientes elementos de integración –materiales, funcionales, incluso simbólicos– como para que la unidad, en el sentido amplio del concepto, no corra peligro.

– *¿Contempla realmente la autodeterminación la Constitución española?*

– Ni la contempla ni la niega en su sentido actual. Es sabido que la autodeterminación es un concepto de raíces muy diferentes y, por lo tanto, ambiguo, que en la práctica de Naciones Unidas ha evolucionado muchísimo. Hay una autodeterminación externa que puede significar la independencia, la asociación e incluso la integración, y una autodeterminación interna que supone el ejercicio cotidiano de la democracia. Creo que hoy en día, para muchos autodeterminacionistas, consiste en un proceso largo de construcción de una propia identidad nacional, que no tiene por qué conllevar la ruptura del Estado. De hecho, me parece muy importante que en las declaraciones de las fuerzas nacionalistas que se han pronunciado en Barcelona, en Vitoria, en Santiago de Compostela, no se haya puesto en tela de juicio el Estado como marco de recuperación de sus propias identidades nacionales, y este aspecto no fue destacado suficientemente. Consi-

dero relevante que se acepte la compatibilidad de la plena identidad nacional con la integración del Estado. En una sociedad abierta, por supuesto que cabe la autodeterminación; sobre todo, lo que no cabe es prohibirla.

– *¿Pueden profundizarse más las autonomías en este marco constitucional?*

– Creo que sin reformar la Constitución pueden aumentar las autonomías, pero me parece que eso carecería de utilidad si se va a un nuevo pacto autonómico general, porque entonces las transferencias autonómicas perderían su valor de identificación. Y le pongo un ejemplo: el de los gobernadores civiles. La supresión de éstos la pedía el nacionalismo catalán y hubo propuestas en este aspecto, como llegar a la provincia única en Cataluña y eliminar allí a los gobernadores civiles. Eso habría tenido un valor identificable. Sin embargo, se adoptó la medida con carácter general, es decir, se sustituyeron los gobernadores civiles por los subdelegados del Gobierno, pero como los primeros tenían un simbolismo importante en la España mesetaria, se terminó devolviendo a estos últimos las funciones de los gobernadores civiles. Por lo tanto, ahora, con un cambio de nombre, nos encontramos como antes, con el agravante de haber perdido la oportunidad del reconocimiento simbólico de la peculiaridad catalana, por ejemplo. Considero que las reivindicaciones de las nacionalidades históricas pueden no ser homogéneas entre sí y exigen un tratamiento particularizado. Y, sobre todo, hay que desdramatizar estas situaciones.

– *¿Qué relación puede tener esta Constitución con un estado federal o una confederación? ¿Habría que reformarla para poder llegar a ese objetivo?*

– Es claro que si se quiere llegar a una confederación de Estados habría que reformarla. Pero vuelvo a lo que decía antes: no hay que dejarse llevar por las palabras de pico y garras. Cuando en la España de hoy se habla de confederación, en proyectos como el de Unió Democrática de Catalunya, concretamente, lo que se percibe es que no se aspira a una confederación de Estados sino a una plenitud de competencias en determinados campos. En cuanto al Estado federal, ¿qué significa exactamente? En el informe que hicieron los británicos para preparar la autonomía de Escocia y Gales se distinguieron hasta 70 acepciones de lo que es un Estado federal. Lo cierto es que en la tradición española, el Estado federal supone la generalización de un sistema autonómico, y creo que eso cae en la confusión que antes mencionaba entre la asimetría nacional y la asimetría económica.

– Para éste u otros fines, ¿cree necesaria la reforma de la Constitución actualmente?

– No, no la creo necesaria en este momento. Creo que bastaría aprovechar la adicional primera para obtener situaciones singulares aplicables al País Vasco y, eventualmente, a Cataluña o Galicia.

– Me parece percibir en usted la certeza de que por más que se tense el arco de las reclamaciones nacionalistas, no se llegará al rompimiento de la unidad de España.

– No creo que se dé esa posibilidad porque los partidos nacionalistas, cualquiera que sea su importancia, son menos importantes que el nacionalismo, y el nacionalismo, cualquiera que sea su importancia, es menos importante que la comunidad nacional a la que ha servido de fermento. Es decir, Cataluña es más importante que el nacionalismo catalán, como ocurre con el País Vasco, y la conciencia nacional de ambos tiene importantísimos elementos de integración con el resto de España. Me parece claro que la solidaridad entre Cataluña y el resto de España es superior a la que puede existir entre catalanes y alemanes o franceses, o entre castellanos e italianos o belgas. Yo, por ejemplo, hablo con cierta fluidez otras lenguas europeas y no hablo –aunque lo entiendo y leo– catalán, y no entiendo una palabra de euskera; sin embargo, considero estos idiomas más patrimonio cultural mío que el inglés, francés o alemán.

– Ante el arrollador proceso de globalización planetaria de la economía, ante el imparable despliegue y concentración de las empresas multinacionales, ¿qué poder real tiene hoy una Constitución como marco jurídico nacional y como declaración de voluntades ideológicas para construir una sociedad?

– Creo que los Estados alguna vez tendrán que poner fin a ese proceso arrollador, es decir, a la glorificación del mercado como instancia única. Se tiende a olvidar que hay valores que están más allá de la oferta y la demanda, que no todo lo puede regular el mercado, que el mercado, sin la supremacía de otros valores, es el Rastro. El mercado es un magnífico instrumento de adjudicación de recursos, pero no puede ser el mecanismo supremo; por el contrario, pienso que ha llegado el momento de que los Estados se tomen más en serio su papel para aislar y concertadamente disciplinar el mercado, ya que, por otra parte, éste se basa fundamentalmente

en estipulaciones, y sin instituciones –y la institución por excelencia es el Estado– las estipulaciones no se mantienen. El neoliberalismo ha puesto en la globalización una fe ilimitada que ya se está cuestionando: varios premios Nobel de Economía han previsto medidas fiscales contra el movimiento especulativo de capitales. Nuestra Constitución, y toda Constitución democrática, se basa tanto en un pacto político como social; se asienta en la aceptación del gobierno mayoritario, pero también en la distribución equitativa de la riqueza nacional, de manera que el ciudadano menos favorecido tenga un mínimo vital satisfactorio. Y claro, los mercados exigen, en cambio, flexibilización absoluta de las normas laborales y restricción de las prestaciones sociales al máximo. Bueno, eso lo exigirá el mercado, pero el ciudadano de a pie desde luego lo que exige es que no se llegue a eso. El criterio puramente mercantilista y economicista que caracteriza a la globalización erosiona los fundamentos mismos de la democracia.

– Herrero, usted, que en una época fue considerado el gran delfín de la derecha española, está hablando ahora como un hombre de izquierda...

– En absoluto, ahí está el equívoco. Los neoliberales parecen no haber comprendido bien el pensamiento de los clásicos de la teoría económica y del conservadurismo: hay que volver a ellos; algunas de sus ideas sonarían hoy como izquierdistas a sus oídos. Yo me asumo como un verdadero conservador, mientras que la señora Thatcher, por ejemplo, es simplemente una reaccionaria. Ésa es la pequeña diferencia.



Not Caslon, de Mark Andresen, Emigre Fonts, 1995.

El teatro de Osvaldo Dragún en España

Jerónimo López Mozo

El día 15 de junio, Luis Molina, director del CELCIT, me dio la noticia de que acababa de morir, en Buenos Aires, en la oscuridad de una sala de cine, el dramaturgo argentino Osvaldo Dragún. Ningún medio de comunicación español se hizo eco del luctuoso hecho, al menos durante los días siguientes. Fue una sorpresa relativa. Comprobé que entre las gentes de teatro más jóvenes, Dragún era un desconocido. Pocos sabían que este hombre nacido hace setenta años en Entre Ríos, autor de casi una treintena de obras y, en el momento de su muerte, director del teatro Cervantes de Buenos Aires, es uno de los más importantes dramaturgos latinoamericanos de la segunda mitad del siglo que concluye. Muchos menos recuerdan que durante una década, la de los sesenta, su obra tuvo una amplia difusión en el ámbito del teatro independiente español. Qué mejor homenaje a su memoria que recordar aquella relación, las razones que la propiciaron y las que determinaron su final.

A poco de su llegada a España, en 1957, el cubano Carlos Miguel Suárez Radillo creó el grupo Los Juglares. Uno de sus primeros trabajos fue la puesta en escena, en el salón de actos del Instituto de Cultura Hispánica, de la pieza breve *Los de la mesa diez*. Esa fue la presentación en España del joven Dragún, que había iniciado su andadura teatral en 1956 con *La peste viene de Melos* y cuya producción, en esos momentos, se reducía a otras tres obras: *Historias para ser contadas, Tupac Amaru* e *Historia de mi esquina*. El 15 de enero de 1962, de la mano del mismo director, subió al escenario del teatro Español, de Madrid, en sesión de cámara, *Historias para ser contadas*, que incluía, junto a las tres piezas que la integraban originalmente, *Los de la mesa diez*.

Para Suárez Radillo, tales piezas cargadas de un humor corrosivo, eran trozos de vida que constituían ejemplares alegatos en defensa del hombre. José Monleón escribió en las páginas de la revista *Primer Acto*, a raíz de su estreno: «No se trata, como algunos han opinado, de un teatro menor de puro entretenimiento. La simplicidad de la obra de Dragún se hace compatible con su contundencia crítica. Teatro de sencilla estructura, confiado al actor y a la palabra; teatro que busca, en su forma y en su problemática, un

acento social y antiburgués». Para Monleón, *Historias para ser contadas* era una de las obras más interesantes del teatro hispanoamericano del momento, pero a esa consideración añadía el interés que podía tener en España para quienes participaban de la búsqueda de un nuevo teatro popular. Tal vez por ello, decidió publicarla en *Primer acto*. Apareció en el número 35, correspondiente a los meses de junio y julio de ese mismo año, acompañada de un artículo del propio Monleón titulado «Historias para ser contadas a todo el mundo». A partir de ese momento, los grupos independientes españoles la incorporaron a sus repertorios. En pocos años, se ofrecieron cientos de representaciones a todo lo largo y ancho de nuestra geografía, siendo quizás las más destacadas las que se vieron en el teatro Candilejas, de Barcelona, en 1965, bajo la dirección de Hermann Bonnin. María Aurelia Capmany dijo, tras asistir a una de ellas, que la voz de Dragún era como un grito angustiado entre el blanco y el negro reluciente de una ciudad. Buena prueba del interés despertado por la obra es que Televisión Española la ofreció en el programa Estudio Uno.

¿Cómo explicar el enorme éxito de Osvaldo Dragún, en especial de esta obra, en España? No resulta difícil si tenemos en cuenta que el teatro independiente español, heredero del de cámara y del universitario, daba sus primeros pasos y tenía dificultades para encontrar obras adecuadas a su modesta estructura y con contenidos que interesaran al público al que pretendían dirigirse. Los autores del Nuevo Teatro Español, aliados naturales de los grupos independientes, harían su aparición a partir del 65 y, por otra parte, la creación colectiva nos era desconocida. En cuanto a los autores establecidos, pertenecientes casi todos a la llamada generación realista, apenas participaron del nuevo movimiento. Casos como el de Rodríguez Méndez y La Pipironda fueron la excepción que confirma la regla. Osvaldo Dragún vino a mitigar el problema de la carencia de autores. Formado en el seno del veterano y prestigioso teatro independiente argentino, más concretamente en el Teatro Popular Fray Mocho, que llegó a representar media docena de piezas suyas, su teatro venía como anillo al dedo a los grupos españoles. Algo parecido sucedería con el chileno Jorge Díaz, ligado al grupo Ictus, cuya obra *El cepillo de dientes* fue representada por numerosos grupos españoles.

Historias para ser contadas no fue la única obra de Dragún conocida por el público español. La misma revista *Primer Acto* publicaría en 1966 la todavía inédita *Heroica de Buenos Aires*, que acababa de obtener el Premio Casa de las Américas, y *Yorick*, la otra importante revista teatral existente en España, *Milagro en el mercado viejo*, al año siguiente. Esta última fue representada el 20 de febrero de 1997 en el teatro Romea, de Barcelona,

por Bambalinas, bajo la dirección de Gonzalo Pérez de Olaguer. Ninguna repitió la suerte de la primera. Tampoco la estancia de Dragún en España durante algunos meses contribuyó a consolidar su presencia en los escenarios. Hizo amigos. «Mis mejores amigos están en España y en México, pero no en Argentina», diría muchos años después, en 1985. Vio poco teatro. Tan sólo una obra de Lauro Olmo. Curiosamente, de su paso por España sólo queda, en el terreno creativo, una serie de televisión dirigida por Julio Coll, en la que, a lo largo de varios guiones de media hora, abordaba el proceso de adaptación a la realidad española de una familia americana.

El teatro de Dragún fue desapareciendo de los escenarios alternativos españoles a medida que los grupos iban encontrando materiales que les eran más próximos y dejó de representarse definitivamente cuando el Teatro Independiente inició su declive. Todavía en abril de 1980 fue posible ver, de nuevo, *Historias para ser contadas*, pero no a cargo de una compañía española. Fue en el marco de la I Muestra de Teatro Latinoamericano. La representó el Teatro de los Buenos Ayres, integrado por Oscar Ferrigno, el fundador de Fray Mocho, y otros actores argentinos que habían llegado a nuestro país huyendo de la dictadura. Quién esto firma criticó duramente en las páginas de la revista *Pipirijaina* la recuperación de esta obra ya antigua y conocida de sobra. ¿Por qué no un Dragún más actual? Era cierto que el período comprendido entre el año 76, inicio de los de plomo, y el 83, final de la dictadura, su producción fue escasa, pero antes de que se iniciara ese paréntesis había concluido obras como *El amasijo, Un maldito domingo* o *Historias con cárcel*. Alguien comentó que, en relación a las primeras, eran obras menores. No lo creo. A mi modo de ver, aquel primer éxito eclipsó meritorios trabajos posteriores, como le sucedió a Lauro Olmo con *La camisa* y, en alguna medida, a Buero Vallejo con *Historia de una escalera*.

Lo cierto es que, entre nosotros, las referencias a Osvaldo Dragún eran cada vez menores. Eso explica, de un lado, que los más jóvenes poco a nada sepan de él; de otro, el silencio que ha rodeado su muerte. Por eso, parece necesario recordar, sobre todo para información de quienes estamos en la orilla atlántica de acá, que Osvaldo Dragún continuó su labor creativa hasta años recientes y que desarrolló una intensa actividad en circunstancias políticas adversas en favor de la vitalidad y vigencia del teatro argentino. A las obras mencionadas, añadió, entre otras, *Hoy se comen al flaco, Los hijos del terremoto* y *Volver a La Habana*. De su actividad, la mejor muestra fue, sin duda, la creación en 1981, junto a un nutrido colectivo de autores, directores, actores, escenógrafos y técnicos de la escena, de Teatro Abierto, un desafío político y cultural al sistema establecido. Bajo la

presidencia de Dragún, en su primera temporada se dieron a conocer veintiuna piezas breves escritas por otros tantos dramaturgos argentinos. Todas, sin excepción, giraban en torno a los problemas que atravesaba el país. Ese era su compromiso y a él se entregó en perjuicio, tal vez, de la difusión internacional de su obra.

DE
GERMANIÆ MIRACVLO
OPTIMO, MAXIMO,



EARVMQVE DIFFERENTIIS,
DISSERTATIO,
QVA SIMVL
ARTIS TYPOGRAPHICÆ
VNIVERSAM RATIONEM EXPLICAT
PAVLVS PATER, PP.

Gleditsch, 1710.

Carta de París
Fiebre latina

Gustavo Guerrero

El fin de siglo tiene, en París, un fuerte acento latino. Estamos de moda, sí, y, para comprobarlo, basta recorrer el barrio de la Bastilla o la rue Oberkampf –el nuevo centro de la vida nocturna. Allí, en pocos años, los viejos cafés se han ido convirtiendo en bulliciosos bares y restaurantes que ostentan nombres tan pintorescos como «La Habanita», «El Mambo», «La Favela» o «El Poco Loco». Donde antaño reinara el pastís, hoy campan así por sus fueros la piña colada y el mojito, y ya no hay parisino *branché* que no conozca el ceviche, el picadillo o la múltiple *feijoada*. Pero la cosa va mucho más lejos: hay que imaginar todos estos platos y cócteles servidos en ambientes cálidos y precarios; hay que imaginar el humo de los puros cubanos, las plantas tropicales, los gastados sillones de cuero y hasta ese ventilador indolente que, con sus aspas de madera, reaviva las nostalgias coloniales. Cuando la orquestica de sones hace una pausa, se escucha la música de Compay Segundo y de su *Buena Vista Social Club*, el gran éxito de las últimas temporadas. A veces, algunas parejas bailan –o tratan de bailar– entre las mesas o acaso en una pista improvisada junto a la barra. La verdad es que muy pocas siguen el ritmo, pero es de reconocer que la mayoría repite con aplicación los pasos que le enseñaron en una de las numerosas academias parisinas de salsa. De seguro, muchos de los *habitués* son asiduos oyentes de Radio Latina y no se pierden un concierto en el New Morning, el palacio de la «música caliente». Y es que, de Caetano a Rubén González, del Gran Combo a la Orquesta Aragón, todos pasan ahora por París. Ya existe incluso un festival latino organizado por el parque Disney para atraer a un público que, por de pronto, se ha olvidado de Mickey Mouse. Pero quizás el punto más álgido de esta fiebre tropical no es musical ni gastronómico sino más bien literario: desde hace varios meses, la inevitable Régine Deforges domina la lista de los libros más vendidos en Francia con la última entrega de su saga familiar: *Cuba libre!*

No es la primera vez que París se entrega a una pasión latina –ni quizá tampoco la última. En la ciudad de las vanguardias y de los años locos, ésa

que conocieron Asturias, Carpentier y Neruda, abundaban los cabarets donde se bailaba el tango, la rumba y el danzón. Recuerdo que en mis años de periodista en Radio Francia Internacional tuve la ocasión de entrevistar a un sobreviviente de aquella época: el guitarrista cubano Don Barreto. El hombre había llegado a París en 1926 y, a todo lo largo de los años treinta, animó con su orquesta las noches del Melody's Bar de Montmartre. Su carrera terminó con la llegada de los alemanes: como era negro y algo sabía de jazz, lo confundieron con un norteamericano y lo encerraron en el campo de concentración de Compiègne. Ante el micrófono, Barreto evocaba el período de Montmartre como una Edad de Oro de los ritmos tropicales, como un paraíso perdido de congas y beguines. No sé si vive aún –había nacido en 1909–, pero ojalá haya podido asistir a este retorno inesperado de la música que tanto amó. El fenómeno, sin embargo, no es idéntico: entre la actual latinomanía y la moda que él conoció, se alza un abismo político y cultural. En efecto, Barreto y su orquesta del Melody's Bar tocaron con el telón de fondo de los frustrados sueños imperiales de Napoleón III, fueron contemporáneos de la Exposición Colonial de 1931 y de la hoy olvidada Prensa Latina, la organización internacional creada por la derecha francesa para fomentar una unión de naciones que pudiera servir de contrapeso a la influencia alemana, anglosajona y, por supuesto, bolchevique. El éxito de los cubanos en París traducía entonces la política de una Francia firme en el mundo, las ambiciones de una nueva Roma que acogería, en su seno, a las diferentes vertientes de la «latinidad». No habría que olvidar que aquéllos fueron también los años del dadaísmo, del surrealismo y de la consolidación de los estudios antropológicos a la sombra de la crisis moderna que analizaban *La decadencia de Occidente* y *El malestar de la cultura.* Para ciertos ideólogos de la «raza latina», como el belga Maurice de Waleffe, los americanos éramos algo así como la sangre joven que vendría a salvar a la civilización europea de su inminente desaparición. La música de Barreto tuvo, en este sentido, un horizonte de recepción a la vez denso y muy ambiguo pues, más allá del exotismo y de la frivolidad, se inscribía en el contexto de un relativismo naciente y dentro de la estrategia de defensa y extensión de una política internacional «latina».

Comparativamente, el horizonte actual –hay que reconocerlo– resulta un tanto más simple o, como dicen los filósofos, «subcomplejo». Con su amalgama heteróclita de platos brasileños, ritmos del Caribe y estampas mexicanas, los establecimientos nocturnos de la Bastilla y de la rue Oberkampf ponen en escena la confusa visión del mundo latinoamericano que hoy difunde la industria del entretenimiento europea. A veces, pareciera que el siglo hubiese pasado en vano pues, en el mercado planetario de identida-

des, se nos sigue proyectando en un espejo en el que no podemos reconocernos, pero que es el único en el que los otros nos reconocen. Esa imagen resumida, arquetípica, turística, conjuga todos los lugares comunes del tropicalismo –desde el buen salvaje hasta el buen revolucionario, desde Hatuey hasta el Che Guevara– y marca rigurosamente las fronteras de una ilusoria relación de alteridad que no implica un descubrimiento sino una mera confirmación. Somos lo que ya se sabe que somos. En nuestro fin de siglo apolítico y aparentemente desideologizado, la celebración multiculturalista se revela así menos como un campo abierto que como un espacio estrictamente compartimentado donde la mejor manera de conservar su lugar es asignándole un lugar al otro. Muchos de nuestros artistas y escritores de éxito se prestan hoy de buena gana a este juego que les garantiza una audiencia en Europa y en los Estados Unidos pero que, al mismo tiempo, contribuye a fijar aún más un horizonte de recepción predeterminado y en el cual la diferencia, como novedad, no puede advenir. Esto explica en buena medida la persistencia del realismo mágico y los triunfos internacionales de autores que, como Isabel Allende o Luis Sepúlveda, recomponen y estetizan los tópicos latinoamericanos. Hace apenas unas semanas, en una reseña de la traducción francesa de *La utopía arcaica*, Pierre Lepape le reclamaba de mala manera a Mario Vargas Llosa sus críticas a Mariategui y, desde su columna de *Le Monde*, la emprendía contra el «cosmopolitismo» de ciertos escritores latinoamericanos que niegan el rostro indígena de América. Como era de esperar, Lepape no podía admitir tal desmitificación de la ideología indigenista, pues, al igual que otras figuras bien pensantes de la izquierda intelectual europea, sus convicciones reposan en una versión tercermundista, parcial y pintoresca de nuestra cultura, que le dicta las coordenadas de una actitud políticamente correcta. El ensayo de Vargas Llosa –por demás brillante– puede y debe ser criticado, pero atacarlo replanteando el viejo debate entre cosmopolitas y nacionalistas no es hacerle justicia. Leerlo así traduce, ante todo, una forma de incomprensión que ejemplifica la enraizada dificultad del europeo para escapar del distanciamiento propio de lo exótico y para entrar en un diálogo realmente complejo y actual con el mundo latinoamericano.

Francia no tiene ya una política para América Latina, ha dejado de ser una potencia colonial y no creo que nadie piense aquí seriamente que los latinoamericanos vamos a salvar a Europa de una catástrofe que, de todas maneras, ya ocurrió: la pérdida de su posición hegemónica en el ajedrez mundial. La presente fiebre latina no tiene así nada que ver con la vieja «latinidad» y éste es quizá el aspecto más positivo del fenómeno. Y es que, si hemos de creer en lo que dicen los más jóvenes, el interés que hoy puede

suscitar nuestra cultura no denota un ideal de pureza sino una búsqueda de lo mestizo. A diferencia del Oriente y de África, lo latino traza puentes hacia esa identidad múltiple que reconciliaría a Francia con su propio tiempo y le permitiría contemplar el porvenir lejos de las cárceles de la tradición y del miedo a la decadencia. Si mi interpretación es justa, la moda actual no sería, pues, una «utopía arcaica», sino un deseo de futuro: la imagen de una posible convivencia entre comunidades diversas. Entre este íntimo anhelo y el consumo de estereotipos, no son pocos los equívocos y malentendidos. Pero no deja de ser curioso que, en una de las tantas vueltas de la historia, el continente en el que comienza la occidentalización del planeta acabe convirtiéndose en el modelo del mestizaje de Europa.

«Todo pasa y París queda», solía decir Neruda. Ojalá que de esta moda sobreviva, si no los bares y los decorados, al menos la conciencia de que se puede vivir con varias raíces en un mundo plural, inestable, lleno de referencias cruzadas y cambiantes. Comprender que la heterogeneidad no es en sí misma una amenaza ni un problema sería sin duda el mejor aporte de América Latina a Europa en este fin de siglo y quizá la clave de un verdadero acercamiento de los europeos a nuestra cultura aunque –huelga decirlo– tampoco en ella se han resuelto todos los conflictos ni mucho menos. Pero quizá es demasiado pedir: nuestro mundo barroco, como el de Gracián, se concierta de desconciertos. Por de pronto, hay que aprovechar que ya se sirven buenos mojitos en las terrazas de la Bastilla. Las tardes de verano son largas y calurosas, y nada les pone punto final como la mezcla del ron y del hielo sobre la fresca sorpresa de la hierbabuena.

Carta desde Inglaterra
Mito y biografía

Jordi Doce

Hace poco más de un año, el diario inglés *The Guardian* publicó una entrevista con Frieda Hughes, la hija mayor de Sylvia Plath y Ted Hughes. Era la primera vez que concedía una entrevista y la primera vez que su rostro adulto aparecía en un medio de comunicación británico. La foto mostraba a una mujer cercana a los cuarenta años en la que era fácil ver los rostros combinados de sus padres en exacta proporción. El efecto era desconcertante, como si las decenas de retratos que conocemos de Hughes y Plath se hubieran solapado para producir un segundo rostro inédito. Sylvia Plath había sido hasta entonces unas fotos en blanco y negro, unas cuantas páginas leídas y releídas obsesivamente, un espectro revivido en objetos que portaban su nombre, pero aquel rostro exhibía una presencia más ineludible, la permanencia tenaz del pasado, como si la madre hubiera tomado posesión de la hija: Frieda Hughes era una realidad inmediata que contradecía el mito de su madre, que precisamente en honor a su naturaleza mítica hemos alojado en un pasado que nos parece remoto, tal vez con objeto de manipularlo o interpretarlo con menor cargo de conciencia. El periodista la entrevistaba con la excusa aparente de hablar de su pintura, de la que se ofrecía una exposición en una galería londinense, pero el motivo real era (nadie se engañaba) hablar de sus padres, alimentar la cadena de juicios e indiscreciones que mantienen en funcionamiento la industria editorial. Poco era lo que Frieda Hughes estaba dispuesta a adelantar. En parte por falta de ganas, pero también por ignorancia. En cierto momento, el periodista trajo a colación un regalo que Sylvia Plath había hecho a su hija poco antes de suicidarse. Su interlocutora admitió no recordarlo, añadiendo que era demasiado pequeña para guardar memoria del suceso. ¡Pero si este dato aparece en todas las biografías!, exclamó el periodista. No he querido leer ninguna biografía de mi madre, replicó Frieda Hughes, dando por cerrada esa parte del diálogo. Daba igual. El periodista ya tenía su golpe de efecto, la paradoja subrayada en unas pocas líneas de falsa conmiseración: cualquier lector atento de Sylvia Plath tenía una imagen más completa de la infancia de su hija que la propia interesada. La paradoja era sorprendente, pero también sobrecogedora. Importaba poco que Frieda

Hughes hubiera decidido no leer las tres o cuatro biografías de su madre, biografías que los demás hemos recorrido en varios sentidos con el fin de desentrañar no se sabe bien qué misterios. El hecho indiscutible es que sabemos más que ella de la vida de su madre y de su propia infancia. Imaginamos a dos niños acostados en sus camas mientras una mujer de mueca ojerosa escribe en un cuarto contiguo hasta la madrugada, y sabemos ahora que uno de esos niños vive exiliado de esa escena, fuera de una memoria artificial que alguien creó con unos cuantos datos aproximados para que miles de extraños la adoptaran. La inflación de la literatura biográfica ha creado estas paradojas insolubles. La pervivencia del mito romántico del artista, la necesidad de nuevos Van Gogh que den de comer a los escritores de sociedad, está detrás de esta banalización de la obra en aras de una vida destripada de todo secreto palpable. El otro secreto, el que Plath se llevó con ella, ése no aparecerá por mucho que tracemos el mapa de un día a día donde la muerte cumple ahora funciones ordenadoras y explicativas, aunque entonces, en vida, fuera una posibilidad entre muchas y tal vez la más impensable. Algo así sugiere Elías Canetti cuando escribe: «La historia presenta todo como si nada hubiera podido desarrollarse de otra manera. La historia se pone de la parte de lo sucedido y lo separa de lo no sucedido, construyendo sólidas conexiones (...), como si estuviese de parte del suceso *más fuerte*, esto es, de que lo realmente acaecido no podía quedar sin suceder, debía suceder». La fuerza de los hechos excluye cualquier otra posibilidad, desaloja futuribles y alternativas.

La anécdota puede parecer trivial, pero ilustra con lúcida claridad, pienso, los riesgos y contradicciones en que incurre una cultura literaria basada en el cotilleo biográfico y el culto a la personalidad. En el caso de Sylvia Plath, convertida ya en icono del feminismo *avant la lettre*, las biografías y estudios críticos dedicados a su obra han alcanzado tal profusión que ya se habla de una industria Plath, semejante a la creada en torno a Dylan Thomas. Como en el caso del galés, el mito creado por los intérpretes han acabado por fagocitar cuanto molesta o contradice su avance: no sólo los detalles exactos de una vida, sino también los personajes (madre, marido, hijos, amigos, colegas) que compartieron y en cierto modo condicionaron esa vida. Cualquiera que fuese su relación con Sylvia Plath, muchos de estos protagonistas han debido ajustarse a las constricciones y deformaciones impuestas por una fama que no esperaban y que seguramente nunca desearon. No hablo tanto de Ted Hughes, cuyo caso es el más peculiar, sino de otros (Aurelia Plath, Dido Merwin) que han revelado los más ocultos pliegues de su carácter en su enfrentamiento gradual y obligado con el fenómeno Plath. Basta leer el siguiente comentario de Katherine

Viner, columnista de *The Guardian*, para darse cuenta de hasta qué punto el mito ha devorado a la persona:

> Incluso si no se hubiera suicidado en febrero de 1963 –abandonada por su marido, a escasas semanas de conseguir el divorcio, una madre sola en la cumbre de sus poderes literarios– Sylvia Plath habría sido una heroína feminista. Escribió sobre amor y muerte, pasión y niños, placentas y heridas y furia; articuló la experiencia femenina y alcanzó la fama en vida como muy pocas mujeres antes que ella.

Apenas si merece la pena detenerse en este burdo ejemplo de prosa periodística, pero sí haré notar que en el espacio de unas pocas líneas Katherine Viner logra deslizar al menos dos falsedades. Para empezar, Sylvia Plath «no alcanzó la fama en vida»; su fama es póstuma, y se debe a la publicación de su poesía dos años después de su muerte. Además, si bien sus poemas hablan de «amor y muerte», o hacen referencia, entre otras cosas, a «placentas, heridas y furia», definirlos por sus contenidos tiene mucho de interesada simplificación. Asumir, por último, que incluso si no se hubiera suicidado Plath seguiría siendo «una heroína feminista» es mucho asumir. La afirmación de Viner pertenece al dominio de la historia-ficción y pasa por alto la íntima relación que liga el suicidio de la escritora con la escritura de algunos de sus últimos poemas, como «Palabras» o «Filo», donde Plath parece a un tiempo escenificar y preparar la escena de su propia muerte. Viner pasa por alto, asimismo, el peso que los detalles biográficos tienen sobre los lectores. ¿Leeríamos de igual modo los poemas de *Ariel* si no tuviéramos en mente el suicidio de su autora? No lo creo. No quiero decir con esto que los poemas nos parecerían peores. Tengo la certeza de que un análisis puramente estilístico nos convencería igualmente de su belleza formal. Pero pienso, al mismo tiempo, que su impacto y su poder de fascinación sobre el lector serían mucho menores. Su hechizo va inexplicablemente unido al hecho, si se quiere circunstancial o extraliterario, pero aun así imposible de ignorar, de que su autora se suicidó en circunstancias de extrema tensión y debilidad psicológica.

La torpe reflexión de Katherine Viner es un síntoma de hasta qué punto el debate sobre la obra de Plath ha descendido al plano del lugar común. Las convenciones de la leyenda exigen la presencia de un villano, y desde su inicio la persona asignada a este papel fue Ted Hughes, cuya discreción y silencio durante treinta y cinco años fue interpretada por muchos biógrafos y críticos como un reconocimiento tácito de culpa (alguna ha hablado incluso de crueldad). Ciertamente, el hecho de que Ted Hughes fuera nom-

brado albacea del legado de su esposa ha tenido un efecto contraproducente. Fue Hughes quien estableció el contenido de las tres colecciones (*Ariel* en 1965, *Crossing the Water* en 1971, y *Winter Trees* en 1972) en que dividió los últimos tres años de su producción poética. Fue Hughes quien autorizó la publicación de la correspondencia entre la escritora y su madre, y quien ayudó a preparar la edición de los diarios, que han aparecido recientemente en España. Fue Hughes, en fin, el responsable de la edición, en 1981, de su poesía completa, que mereció ese mismo años el premio Pulitzer. Además, Hughes publicó diversos y reveladores ensayos sobre los hábitos de composición de su mujer y sobre el proceso particular de escritura de algún poema último, a los que añadió datos de todo tipo sobre sus lecturas, preferencias e inclinaciones. No se puede decir que descuidara fatalmente la herencia de Sylvia Plath. Pero esto no obsta para que fuera vilipendiado con una constancia digna de mejor causa. Como muy certeramente resume el poeta inglés James Fenton en un artículo publicado en *The New York Review of Books*:

> Dos poetas, un hombre y una mujer, se casan. El matrimonio fracasa. La mujer se suicida. El mito exige que el hombre mató a la mujer, o que le falló, o que la trató de matar póstumamente, o que de un modo u otro era un enemigo inevitable de su talento. El silencio de Hughes a lo largo de los años ha de ser por fuerza siniestro. No puede ser de ningún modo atribuido a dolor, o a un deseo legítimo de privacidad, o a un deseo de proteger a sus hijos del pasado. Hughes no tiene derecho al silencio. Su silencio enfurece al público femenino.

¿Ha cambiado en algo el panorama con la publicación de *Birthday Letters*, convertido ya gracias a las virtudes de la mercadotecnia en un *best-seller*? La pregunta no tiene fácil respuesta. Para empezar, no parece que se le haya hecho justicia literaria a este libro: las reseñas que ha merecido, algunas muy largas, se han inclinado sin excepción hacia el análisis de las circunstancias biográficas que rodearon su escritura. Se han dicho muchas cosas: que el libro era un intento por parte de Ted Hughes de dar su versión, también de obtener el perdón o de lograr que le exculparan, que habrá que revisar el estudio de la obra de Plath a la luz de estos poemas, que estamos ante la suma del arte de Hughes. La mayoría de estos comentarios han sido despropósitos o maneras de llenar páginas con disquisiciones de revistas del corazón expuestas con elegancia y pretendido rigor académico. Era evidente que cada crítico había llegado al libro provisto de los correspondientes diarios, libros de cartas, biografías y estudios críticos, dispuesto a armar y desarmar el mito Plath-Hughes con la desenvoltura mundana del

columnista de sociedad. Nadie ha hablado apenas de los poemas, de cómo funcionan, o de si funcionan, que no deja de ser una pregunta pertinente en un conjunto tan cargado de referencias privadas. La biografía ha ganado claramente la partida, y quienes piensen que la atención prestada a este libro es señal de un interés renovado por la poesía se equivocan. *Birthday Letters* ha sido leído como novela, diario o autobiografía, no como poemario, y son pocos los que han advertido hasta qué punto es significativa la decisión de Hughes de escribir sobre su vida en verso. Quien no comprenda esta decisión difícilmente puede dar cuenta cabal de las complejidades de estas páginas. Hughes ha escrito un libro de cartas a su primera mujer, y lo ha hecho en verso, porque el verso es la médula de su trabajo literario. Plath y Hughes se consideraban ante todo poetas, y su diálogo, el diálogo que Plath inició en los poemas previos a la separación y que Hughes retomó a su muerte, es un diálogo regido por las leyes de la poesía. Es un diálogo de poeta a poeta, sin intermediarios, sujeto a una tensión lingüística que nadie puede enturbiar porque depende de la maestría de sus protagonistas. En rigor, *Birthday Letters* es una bofetada a los comentaristas de Sylvia Plath, un gesto de infinito desprecio a los responsables de la industria biográfica que rodea a la escritora. Hughes ha escrito poesía porque la poesía era el cimiento de su intimidad, la materia fundacional de su diálogo, y en ese espacio no tienen cabida quienes han querido forjarse una reputación a costa de la desgracia ajena. A juicio de Hughes, la poesía era el género superior, la forma suprema de expresión literaria: ésa es también su grandeza, porque sólo desde este convencimiento puede escribirse poesía que lo demuestre. Hughes sitúa el diálogo con Sylvia Plath en el ámbito de la poesía a sabiendas de que muchos no resistirán el ascenso ni las alturas: el aire de los poemas es demasiado enrarecido para quien no tenga costumbre de respirarlo.

No obstante, la leyenda sobrevive, y Hughes la celebra como el que más. A lo largo de las páginas del libro asistimos al desarrollo de una relación interpretada siempre en términos míticos, cuando no astrológicos o literarios (así en «Setebos», donde los personajes de *La tempestad* reaparecen como máscaras asumidas con temor orgulloso). Todo juega un papel en esta historia de una muerte anunciada: Dios, la Luna, los astros, el pasado y sus fantasmas, las sombras de un mundo que asiste asombrado al desenlace de la historia. El verbo hiperbólico de Hughes construye dos personajes de dimensión titánica, cuyo enfrentamiento empequeñece de manera irremediable cuanto les rodea. No es la suya una interpretación irónica: una y otra vez Hughes revisa su vida como un mito gobernado por las leyes del destino. El peligro de la impostación está a la vuelta de la esquina, pero la

fuerza de la escritura contagia y convence. Por algo estamos ante una autobiografía en verso.

Alguno ha escrito que éste de Ted Hughes es un libro importante y necesario. Quién sabe. Nos falta distancia crítica y sobre todo nos falta tiempo. Fue necesario e importante para su autor, si es verdad lo que se dice, que lo escribió a lo largo de treinta años como una celebración íntima de Sylvia Plath. Esto basta para legitimar su existencia. Por lo demás, hay en este volumen poemas espléndidos. Es un libro extenso, con alguna caída, con páginas no tan logradas, pero la impresión de conjunto es poderosa. Incluso si se quiere ejercer una crítica estricta, no es de recibo despreciar un esfuerzo de este calibre.

Mientras tanto, Frieda Hughes tiene ya en la calle su primer libro de poesía, *Wooroloo*. ¿Habrá leído alguna biografía de su madre, ahora que su padre también ha muerto? La influencia de sus padres en este libro es tan evidente que casi parece de mal gusto referirse a ella. Es una influencia mal digerida, como si además de ser su hija fuera una recién llegada en un mundo que no ha logrado hacer suyo. Pero al contrario que su infancia, es un mundo que sólo sus padres habitan.



Mrs. Eaves, Zuzana Licko, Emigre Fonts, 1997.

Carta de Argentina
País ajeno

Jorge Andrade

Argentina se mueve hoy entre una amenaza y una claudicación, dos variables de control que pueden poner en riesgo la sensatez de los comportamientos macroeconómicos del país. George Soros, el misterioso personaje de las finanzas internacionales, gran inversor en Argentina, de quien nadie puede asegurar si se trata de un guru de la economía, de un especulador o de un filántropo, pronunció una frase de apenas cuatro palabras: «El peso está sobrevaluado» y el país entero tembló. Todos recordaron su ataque a la libra esterlina, que él desmiente, y que precipitó la salida de la moneda británica del sistema monetario europeo; y su participación en la crisis que obligó a Boris Yeltsin a decretar la moratoria unilateral de la deuda rusa, lo que también desmiente.

Hubo una declaración anterior, tal vez más espectacular que la de Soros, que no produjo ni con mucho tanta conmoción porque las figuras que la emitieron no tienen el encanto contradictorio de los aventureros internacionales. Son los burócratas grises que hoy administran la economía de un país, la Argentina, con la visión de estadista que puede tener el contable de una tienda de barrio. Proponen abolir el peso, la moneda nacional, y reemplazarla por el dólar.

Los defensores de la dolarización, algo muy distinto a la adopción de una moneda única, sostienen que la principal virtud de esa medida sería la de eliminar el «riesgo país» (que obliga a retribuir al dinero con intereses mucho más elevados que los que pagan los países considerados seguros) al cancelar el riesgo cambiario, lo que atraería a los capitales internacionales y bajaría las tasas de interés. Los críticos, que son la mayoría de los economistas que tienen oportunidad de dar a conocer su opinión, aseguran que esa es una esperanza ilusoria, ya que el riesgo país depende sólo parcialmente de la variable cambiaria, siendo otros componentes decisivos la relación de la deuda con el producto bruto interno y con las exportaciones, es decir con la capacidad de pago pública y privada, así como con la estabilidad del sistema financiero, medido por la calidad de la cartera de préstamos en relación con los depósitos bancarios, y no ven cómo la dolarización podría mejorar estos índices. Antes bien los empeoraría, como ha señalado

alguno de ellos, ya que siendo los precios relativos desfavorables para Argentina (su costo interno es alto) se produciría una fuga de dólares, vía importaciones, hacia el país con precios menores, Estados Unidos, dando no sólo lugar a un deterioro de la balanza comercial sino a una contracción de la masa monetaria circulante. El déficit presupuestario y la deflación resultantes conducirían a una recesión. Y por si todo esto fuera poco, Jeffrey Sachs, economista estrella de Harvad y uno de los más prestigiosos consultores internacionales, recordó que el uso exclusivo del dólar dejaría al sistema bancario argentino sin su prestamista de última instancia, el Banco Central (equivalente del Banco de España), responsabilidad de la que duda mucho que acepte hacerse cargo la Reserva Federal norteamericana.

La propuesta, que el presidente Menem abrazó calurosamente quizá sin entenderla, como podría haber abrazado la contraria si esperara de ella el efecto de cortina de humo que encubriera las dificultades del fin de su mandato y le permitiera ganar tiempo de maniobra, proviene del directo entorno presidencial, aunque uno de sus valedores más entusiastas es un funcionario autónomo, el presidente del Banco Central, Pedro Pou, hoy procesado judicialmente y acusado de maniobras dolosas para favorecer a un banquero en quiebra próximo al poder. Se trata de una idea que además de consecuencias económico-financieras tiene un alto valor simbólico, ya que la moneda es uno de los signos externos de la soberanía de un país. Lo que no obsta para que la dolarización cuente también con la complacencia del ministro de economía, Roque Fernández. El señor Roque Fernández es el mismo que un año atrás, en ocasión de oponerse a las reivindicaciones presupuestarias de la educación superior, dijo que destinar fondos a la universidad nacional era desperdiciar el dinero porque ésta no valía para nada. Él se precia de haber estudiado en Chicago, cuna teórica del neoliberalismo acaudillado por Milton Friedman, que aplican mucho más ortodoxamente los discípulos subdesarrollados en sus suburbios que los maestros en las metrópolis. Lo que el ministro no dijo es que lo que cursó en la Universidad de Chicago fue un postgrado y que tuvo acceso a él gracias al grado y la preparación que obtuvo en la universidad nacional, gratuita y laica de su país.

También defiende la abolición del peso el viceministro de economía, señor Pablo Guidotti, se supone que por disciplina política, pero sobre todo por convicción ya que, llevando el fundamentalismo antinacionalista al extremo, ha declarado en estos días a un diario de amplia tirada que, en caso de que se produjera un ataque especulativo contra el peso, la dolarización se haría unilateralmente, es decir sin un acuerdo previo con los Esta-

dos Unidos. De este modo, el escaso margen de maniobra que tiene el país en materia monetaria desde que se ató las manos con la convertibilidad, se cedería sin contrapartidas a los Estados Unidos. Y lo que es más grave, como éstos no contraerían ningún compromiso con Argentina, su política monetaria no tendría en cuenta a su socio no querido, como sí tiene en cuenta a un estado asociado como Puerto Rico. De modo que sus decisiones en materia monetaria podrían ser, aun sin proponérselo, perjudiciales para la Argentina, como lo serían para el ciclista que se aferró al autobús dejándose llevar, los acelerones o frenazos que el conductor da sin pensar en él.

Que el peso está sobrevaluado, dígalo o no vaya a saber con qué intenciones Soros, es una verdad que admiten todos los expertos, lo que dificulta la colocación de los productos argentinos, comparativamente caros, en el exterior. En lo que también coinciden todos es en que los efectos psicológicos de una devaluación podrían ser catastróficos en un país con una larga tradición inflacionista. Así como lo serían las consecuencias prácticas para los consumidores por el aumento del precio en pesos de los productos y para los tomadores de créditos en dólares, una parte importante de la población, por el de las cuotas de amortización, ante salarios que se mantendrían congelados. De modo que los argentinos de la calle –los que integran los 3,5 millones de hogares con menos de 900 pesos o dólares de ingreso mensual cuando la cesta familiar de subsistencia cuesta 1.000, los 8 millones de trabajadores con retribuciones inferiores a 800 pesos, los jubilados que perciben el mínimo de 150 pesos por mes, los 7 millones de asalariados (50% de la población activa) que cobran en negro, para no hablar de los indigentes a quienes nada les va en cuál sea el costo de la cesta, en si la moneda nacional es el peso o el dólar y en cuánto esté valuado, porque han sido expulsados del sistema económico formal– los argentinos de la calle, a los que parece que se ahorrará el costo de la devaluación, serán sin embargo los que paguen el esfuerzo de mantener el peso sobrevaluado con las penurias de la recesión producida por la caída de la actividad y su secuela de paro, o del recorte del diez por ciento de sus sueldos para recuperar competitividad, como propuso el señor López Murphy, uno de los capitostes del neoliberalismo folklórico, éste militante en las filas de la oposición.



Manolo Prieto: Cartel de Iberia (1952)

BIBLIOTECA

HENRI BEYLE STENDHAL

ROMA, NÁPOLES Y FLORENCIA



TRADUCCIÓN, INTRODUCCIÓN Y NOTAS DE JORGE BERGUA

NARRATIVA CLÁSICOS

EDITORIAL PRE-TEXTOS

Andrés Trapiello y Alfonso Meléndez: Cubierta para la editorial Pre-textos (1919)

La emigración española en Argentina*

Durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo actual se produjo un hecho fundamental para la historia de ambos lados del Océano Atlántico, al abandonar sus hogares millones de europeos para emprender la aventura de 'hacer las Américas', en busca de fortuna o al menos de una vida nueva y mejor en el continente americano. Las consecuencias de esta gran marea humana fueron enormes en lo cultural, lo económico, lo social y lo humano, cambiando para siempre la naturaleza de América, y de paso la de Europa también.

Los papeles de España y el de Argentina en esta gesta fueron relevantes, uno como emisor y otro como receptor de migrantes. La corriente migratoria que vinculaba estos dos países ha sido objeto de abundantes estudios desde un gran abanico de perspectivas y con niveles muy dispares de calidad y de enfoque. Hasta el trabajo de Moya, sin embargo, no ha habido ningún estudio que haya acertado tan bien en ubicar a los migrantes tanto en sus lugares de origen como en los de destino. Conviene resaltar que el libro que reseñamos aquí no es un estudio cualquiera sobre los procesos migratorios, sino una aproximación profundamente innovadora al análisis de los migrantes y, a través de ellos, al fenómeno de la migración en sí. Más que flujos de migrantes de ida y de vuelta, este estudio profundiza en temas tales como las motivaciones que contextualizaron la decisión de migrar, las estrategias de los migrantes a la hora de fijar su residencia o de buscar empleo, sus procesos de adaptación o inadaptación al medio argentino, su movilidad social, y la pervivencia entre ellos de contextos culturales y de lealtades enraizadas a menudo en sus lugares, comarcas o países de origen. El protagonista verdadero de este libro es el migrante en sí y los contextos que conformaban su propio comportamiento en su país y en la ciudad de destino.

He aquí un libro extraordinariamente ambicioso; ambicioso por la amplitud del campo de estudio que abarca, por sus planteamientos conceptuales, por las innovaciones metodológicas que utiliza y por la variedad de fuentes que emplea.

* *Moya, José C.,* Cousins and Strangers. Spanish Immigrants in Buenos Aires, 1850-1930, *Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1998, 567 pp.*

Más que una simple historia de la migración española a Buenos Aires durante la época, nos parece que el libro en cuestión se acerca a una sociología general o una sociología histórica de la migración y de los migrantes. Esta preocupación sociológica del autor la vemos en su afán por llegar a conclusiones a partir de la comparación entre sí de distintos patrones de comportamiento de grupo, en su empeño en comprobar o desacreditar a la luz de la realidad histórica teorías emanadas, por lo general, del campo de las ciencias sociales, en su esfuerzo por buscar patrones comunes de grupos sociales a partir de comportamientos específicos de individuos, y en la interpretación de lo observado siempre dentro de los contextos sociales, culturales e históricos precisos. El autor, claro está, es historiador al cien por cien, pero se trata de un historiador que ha asimilado muy bien los criterios analíticos y las preocupaciones intelectuales propios de las ciencias sociales.

Ciertas cuestiones centrales jalonan el conjunto de este libro singular. Para el autor es imposible abordar adecuadamente el proceso de adaptación de los migrantes al nuevo medio sin tener presente las características en sus familias, pueblos y regiones de origen, así como los factores que incidieron directamente en sus vidas en Buenos Aires. Fiel a los dictados de este supuesto, ha generado una base de datos con información cuantitativa y cualitativa acerca de los mismos migrantes y sus familias tanto en Buenos Aires como en sus localidades de origen. Esta forma de vincular directamente a los individuos tanto en origen como en destino supone una gran novedad, sobre todo para los estudios migratorios en España o Argentina, y da lugar a algunos de los aspectos más novedosos del libro.

El autor parte de la experiencia de individuos, aunque termina identificando factores estructurales que informan su comportamiento, estableciendo así comportamientos comunes a ciertos grupos, definidos por sus características sociales, económicas, demográficas o de origen. Dentro de este enfoque, afirma su compromiso con la interpretación de los procesos migratorios desde dos ópticas preferidas: la microsocial a partir de la experiencia del individuo y de su grupo de referencia inmediata y la macroestructural y transnacional (grandes procesos de transformación económica, cambios demográficos, facilidades de transporte, etc.), menospreciando los factores estrictamente nacionales, bien sean políticos, socioeconómicos o culturales. Aunque no podemos aceptar este enfoque doble sin cierta dosis de crítica, es innegable que el autor trama un dis-

curso muy convincente y muy innovador.

El libro se divide en dos grandes apartados, uno centrado en el fenómeno de la migración en sí (con sus factores tanto de expulsión como de atracción, corrientes tradicionales de migración hacia Argentina, y las dimensiones microsociales de la comunidad de inmigrantes españoles en Buenos Aires) y otro en el que se abordan los procesos de adaptación de los inmigrantes a su país anfitrión (patrones de residencia por distrito, barrio y calle, actividades económicas de los mismos, y las redes de organización de la comunidad –o 'las comunidades'– de aquéllos). En todo este análisis, el autor acierta a distinguir el peso del país, región, comarca o localidad de origen, así como del grupo social, de la preferencia política y/o nacionalista, y de la actividad económica, a la hora de conformar los comportamientos de grupo. Llega a la interesantísima conclusión de que la facilidad de adaptación que tuvo la comunidad española en Buenos Aires, gracias a su cercanía cultural al país de destino, y la fuerza de identidades colectivas que lograron saltar el charco junto con ellos, posiblemente contribuyese a largo plazo a obstaculizar su verdadera asimilación e integración en la vida argentina.

No todo es perfecto en este libro, al menos en nuestra opinión. Se echa en falta, por ejemplo, la huella de los migrantes que retornaron, aunque esta ausencia puede deberse a lagunas documentales. El capítulo 7, donde el autor pasa revista a las tendencias de hispanofobia e hispanofilia en ambientes culturales argentinos, queda de alguna manera fuera de lugar dentro del libro, al menos en comparación al estilo analítico del resto de la obra. Nos permitimos dudar de la afirmación del autor acerca de la poca importancia de la nación en los procesos migratorios. También a veces parece llevar su interpretación de ciertos comportamientos que identifica en los inmigrantes más allá de lo que una cautela razonable dictaría. Todos estos aspectos, sin embargo, no dejan de ser cuestiones pequeñas dentro de un gran libro.

El estudio de Moya va a marcar la divisioria entre un 'antes' y un 'después' en los estudios migratorios, no sólo en España y Argentina, sino en otros muchos países de ambos lados del Atlántico. Todos los historiadores nos podemos felicitar por la aparición de este hermoso trabajo, escrito con elegancia y sobriedad, tan novedoso y esclarecedor de un momento histórico que nos marcó a todos para siempre.

David Reher

Yo y la eternidad*

La mujer que se hace a sí misma, tal vez pueda ser considerada su propia madre. Es lo que parece decirnos Jamaica Kincaid –escritora antillana afincada en los Estados Unidos– hacia el final de esta novela, cuya historia, narrada en primera persona, despunta con una inquietante afirmación: «Mi madre murió en el momento en que yo nací, y así, durante toda mi vida, no hubo nunca nada entre yo y la eternidad...».

Hoy en día existe una abundante producción de autoras que proponen un regreso a los orígenes o una revisión contextualizada del pasado presentando su material narrativo a través de la saga familiar, por la que circulan abuelas, madres e hijas. En *La autobiografía de mi madre*, a pesar de lo que sugiere el título, Kincaid soslaya genealogías y pone especial énfasis en desarrollar las tensiones generadas por el mestizaje, el colonialismo y la situación de la mujer en un ámbito particularmente represor y sexista. Asimismo, evita caer en los tópicos del feminismo trasnochado o en devaneos testimoniales para elaborar una narración que alcanza, por momentos, un alto tono lírico, al tiempo que una ajustada composición sobre el desmembramiento del sujeto femenino dentro de una sociedad fracturada en su estructura política y cultural.

El personaje central, Xuela, construye su memoria rodeando un vacío que la condiciona: el hecho de no haber conocido a su madre y el de tenerse sólo a sí misma, en un lugar –la isla caribeña de Dominica– donde las primeras palabras que aprende a leer son «el imperio británico». La opresión se manifiesta en cadena; el primer eslabón es la lengua que marca diferencias de origen y clase, incluso de género. Tanto la mujer que cuida a la protagonista cuando es pequeña como luego, su madrastra, le hablarán siempre en criollo francés, lengua bastarda de los humillados, de los ilegítimos, de los que están en «el peldaño más bajo», de la gente «convertida en sombras». Sin embargo, Xuela dirá sus primeras palabras en inglés, el idioma del conquistador –que asocia con su desdicha y con la de los colonizados– al que, indefectiblemente, se siente atada. Esta ambigüedad inaugura una serie de conflictos que problematizan su desenvolvimiento personal. Aunque sus aptitudes para estudiar, pensar y escribir son excepcionales, sabe

* La autobiografía de mi madre, *Jamaica Kincaid, trad. de Alex Pérez, Lumen, Barcelona, 1998, 200 pp.*

–desde niña– que nunca podrá dar la talla, porque sus peculiaridades, ya sea en la esfera privada como en la pública, no serán reconocidas y, mucho menos, aceptadas.

En el padre, un policía corrupto que impone respeto infundiendo el pánico entre los más desposeídos, concurren «el hombre escocés y el pueblo africano». Figura que promueve en Xuela el tránsito por varios hogares que le son hostiles y ajenos, donde la soledad se instala en ella tanto como la sensación de no pertenencia, lo que la llevará a un exarcebado ensimismamiento y al autoerotismo. En consecuencia, su cuerpo se constituye en la única fuente de placer –ya que le proporciona cierto goce íntimo, secreto– y en una especie de refugio que le facilita protegerse de un exterior violento, habitado por seres embrutecidos. Así, las relaciones sexuales y sentimentales que establece con algunos hombres se verán, de inmediato, entorpecidas; la consciencia de que es tratada como un objeto desvalorizado, la decepción y el miedo le impiden alimentar su deseo y sostenerlo o sentir amor verdadero hacia alguien, frente a la amenaza de ser devorada por el otro.

«El impulso de la posesión –dice la narradora– está vivo en todos los corazones; hay quien elige vastas llanuras, quien elige altas montañas, hay quien elige extensos mares y quien elige un esposo; yo elijo poseerme a mí misma». Este enunciado de libertad individual se reafirma, una vez más, con su negación a procrearse y dejar descendencia en un mundo de sometimiento y discriminación. De ahí, tambien, el rechazo que expresa ante la idea de formar parte de una raza o de una nación, porque no tiene «el coraje para soportar el crimen que supone aceptar esas identidades».

Mujer, mestiza y pobre, la protagonista de esta novela logra, finalmente, ser madre de sí misma, recuperarse del dolor de estar en el peldaño más bajo, en la sombra, y preservar su integridad, puesto que «es» en la medida en que puede contar y contarse, urdir «un relato de la persona a la que nunca se le permitió ser y un relato de la persona en que nunca me permití convertirme». Su resistencia cobra el viso de una salida posible, a pesar de la desconfianza que le suscita la gestación de un futuro próximo más justo para los suyos y para aquellos que, como las mujeres, viven doblemente maniatados.

Esta posible salida o respiradero que Jamaica Kincaid introduce en las últimas páginas de *La autobiografía de mi madre* rompe la atmósfera desesperanzadora y densa de un relato sin concesiones para ofrecernos una visión de la historia desde la subjetividad femenina.

Reina Roffé

Estrategias felipistas*

Desde hace unos años, el universo editorial se ve sometido a las consecuencias cíclicas de un crecimiento desmesurado y coincidente de obras de corte monotemático. Su nacimiento suele realizarse al socaire de celebraciones de acontecimientos relacionados con personajes historiográficamente significativos o que, de alguna manera, han formado y forman parte de las denominadas historias de bronce nacionales.

Uno de los motores que espolean esta febril actividad se centra en los afanes revisionistas con los que parece alumbrarse cada conmemoración. No son menores los deseos por parte de los autores de llenar lagunas, vacíos u oscuridades de algún personaje o, en el mejor de los casos, de alguna etapa histórica. En el arqueo final, se suelen descubrir pocas reflexiones que ayuden a encontrar las razones por las que, en su momento, la comunidad científica obvió u omitió determinadas facetas de personajes o etapas que, en la conmemoración de turno, se revelan fundamentales. Tampoco suelen abundar explicaciones que justifiquen lo novedoso del tratamiento o su filiación con las líneas de reflexión vigentes en las ciencias sociales, lo que, de alguna manera, fomenta el alejamiento entre los resultados de las obras conmemorativas y aquellas investigaciones que no se originan en las interminables celebraciones.

Pasados los fuegos de artificio y desde la aridez de la investigación cotidiana, el balance de lo conseguido suele presentar tendencias similares. En algunas ocasiones, la brecha, increíble pero real, entre investigación y docencia, o la discontinuidad en las investigaciones una vez pasado el acontecimiento, fomentan la dispersión y la ineficacia del esfuerzo. Otras veces, simple y llanamente, la calidad de los resultados obtenidos hace que resulte difícilmente justificable el desembolso realizado desde las arcas públicas.

En esta ocasión, el trabajo de Parker no responde a ninguno de los dos anteriores planteamientos. Esta vez estamos ante un trabajo que destaca por su solidez, fruto de la acumulación de años de experiencia y trabajo sobre un mismo tema (Felipe II y las empresas de Inglaterra y Flandes) y por su pulcritud historiográfica, como lo demuestran el apéndice bibliográfico y los comentarios sobre las

* *Geoffrey Parker*, La Gran estrategia de Felipe II, *Alianza Editorial, Madrid, 568 pp.*

fuentes primarias detectadas y utilizadas.

La obra amplía la esfera de interés que el autor ya había manejado en ocasiones anteriores (en esta misma editorial *Felipe II*, publicado en castellano en 1984) y busca superar el plano de lo individual o biográfico para adentrarse en el netamente político. Estamos ante un trabajo que establece su centro argumentativo en las delicadas arenas de la fuertemente personalista política exterior europea del siglo XVI. A pesar de los intentos de delimitación anteriores, el objetivo central sigue siendo la figura del monarca, aunque esta vez contemplado desde la perspectiva del análisis de los elementos y factores involucrados en el desarrollo de sus planteamientos estratégicos y en el proceso de toma de decisiones. No obstante, es grande la tentación de establecer éxitos y fracasos de acciones políticas atendiendo a las cualidades o defectos personales del monarca.

Articulada sobre tres puntales esenciales, la concepción metodológica del trabajo parece responder a las modernas teorías de las organizaciones y de la gestión pública, en las que las características de los integrantes de la organización (en este caso el monarca y los principales rasgos de su incipiente administración), el entorno en el que se inscribe la misma (los componentes ideológicos, los componentes materiales y el contexto en el que se mueve la organización), y la evaluación de los procesos y acciones desarrollados (las empresas de los Países Bajos y de Inglaterra), resultan pilares analíticos fundamentales. Ahora bien, desde esa misma perspectiva analítica, cualquier plan de acción estratégico adoptado por los responsables de una organización está sustentado por una serie de objetivos definidos con anterioridad, algo que el autor no sistematiza convenientemente. En su defecto, Parker establece una breve discusión historiográfica sobre la existencia o no de un planteamiento estratégico global en la concepción que el denominado rey Prudente tenía de su política exterior. Es precisamente aquí donde la obra se muestra más inestable. Asumir y defender la existencia de una estrategia global supone aceptar que ambos términos son fundamentales a la hora de descubrir sus características y evaluar su resultado. La globalidad que el autor busca, obliga a que las empresas de los Países Bajos o la de Inglaterra sean tan importantes como las empresas, ausentes en la obra, contra el turco en el Mediterráneo o los problemas surgidos en la colonización y expansión de los territorios americanos y, en menor medida, africanos. No podemos olvidar que el objeto de estudio

propuesto por el autor no es el de trazar las líneas de la política exterior del monarca en el continente europeo, por cierto, bastante bien conocidas, sino el de considerar las prioridades estratégicas de la política exterior felipista en el conjunto de sus posesiones. La propia concepción que de estas últimas tenían los primeros Habsburgo incita a reflexiones de conjunto en las que no se puede perder de vista la variable temporal ni la geográfica. Las empresas de Flandes e Inglaterra debieron mucho más del señalado en la obra al comportamiento –bélico o pacífico– del resto de los escenarios susceptibles de conflictos.

Más allá de ello, una lectura atenta permitirá a los lectores descubrir entre el contexto en el que se desarrolla el argumento de la obra algunas características de la política exterior de los Austrias mayores, típica del Antiguo Régimen católico. El sentimiento patrimonialista con el que el monarca argumentaba y defendía sus actuaciones y gobernaba sus dominios –subyacente en todo el texto–, llama la atención sobre la cercanía, medida en términos históricos, del proceso de diferenciación de las esferas de lo individual y lo colectivo, lo público y lo privado, al que, en la actualidad, estamos tan acostumbrados. La unión de estas esferas en una misma persona ayuda a entender gran parte de la lógica de la política interna y externa de Felipe II. Lejos de representar una política española, la política exterior es gestionada desde una perspectiva personalista y patriarcal, como señala el autor a la hora de analizar el proceso de toma de decisiones del monarca. Esta característica nos conduce hasta un *pater familias* cristiano, temeroso de Dios –ante el único al que se rendirán cuentas según la cosmovisión de la época–, preocupado por su honor y del de sus descendientes, que no consiente la disminución de su patrimonio, ni permite la intromisión en los asuntos que conciernen a su casa. La política de Estado, el bien común, el interés nacional o la seguridad nacional llegarán más tarde, cuando el gobernante ya no gobierne sus dominios. Con ellos llegarán las estrategias globales, aunque ninguna afortunadamente, haya logrado dominar el mundo más allá de lo que hizo Felipe II.

Pedro Carreras López

Sabia y salvaje*

Henry Roth (1906-1995) publicó por primera vez una novela en 1934[1], a los 28 años, y luego se llamó a silencio. Cuando en Estados Unidos fue reeditada en 1964, con gran éxito, sus lectores se preguntaron quién era este gran autor de una sola obra y por qué había dejado de escribir (o al menos de publicar). Ahora pueden resolver este doble enigma, ya que Roth, a los 79 años (diez antes de morir), se zambulló en lo que sería su segunda y última creación literaria: una monumental autobiografía novelada (*A merced de una corriente salvaje*), de la que el presente volumen constituye la primera entrega. En él empieza a contar su vida (apenas encubierto bajo un nombre supuesto: Ira Stigman) durante el período que va desde el estallido de la Primera Guerra Mundial –cuando, como recuerda, sólo era *la* Guerra Mundial, o la Gran Guerra– hasta el comienzo de los años veinte, «aquel decenio portentoso, turbulento e innovador, que probablemente resultaría el más importante del siglo...».

En realidad, estamos aquí ante una novela y, al mismo tiempo, una especie de cuaderno de bitácora que la acompaña y que se intercala hábilmente en el texto, con anotaciones del autor sobre lo que está narrando y sobre el momento –histórico, político, personal– en que lo narra (1985), todo ello entremezclado con una aguda meditación sobre la literatura, la vida, la decadencia física (Roth padecía en los últimos años una dolorosa artritis reumática que lo mantenía prácticamente postrado) y la muerte, que siente tan próxima como para dudar de que pueda llevar a término su empresa. Efectivamente, según este texto paralelo, el escritor se ve a sí mismo en «la zona de defunción, en la zona terminal, cuando sus pensamientos volvían una y otra vez a los amigos muertos, los tiempos desvanecidos, las oportunidades perdidas», y también a aquellos «años para los que no tendré tiempo, que no tendré tiempo de intentar traducir en forma literaria».

Este esquema compositivo según el cual el relato es atravesado por múltiples interrupciones y digresiones de quien relata, si bien opera un indudable efecto de distanciamiento, también logra simultáneamente el resultado contrario,

* *Henry Roth,* Una estrella brilla sobre Mount Morris Park, *Traducción de Miguel Sáenz, Madrid, Alfaguara, 1999.*

[1] Llámalo sueño, *Madrid, Alfaguara, 1990.*

esto es, hundir al lector –arrastrado, nunca mejor dicho, por una *corriente salvaje*– dentro del mundo del autor, en y más allá de la narración, puesto que entre ambas partes, relato y *cuaderno*, se establece una correspondencia y una tensión tales que, una vez entrados en el juego, ya no podríamos seguir adelante prescindiendo de este último. A la tensión no es ajena el hecho de que, de este modo, asistamos también a la permanente confrontación entre el niño Roth y el anciano Roth (como en un álbum donde las fotos de la infancia y la vejez se alternaran regularmente), con todo el dramatismo y estupor que ello implica.

Lógicamente, entre sus 8 y 14 años (etapa a la que se ciñe el autor en el volumen que comentamos), este niño presenciará el nacimiento de sus potencialidades como escritor, pero también la de aquello que torcerá su destino, unido todo a un origen familiar (judíos pobres inmigrados a Nueva York desde la Galitzia austrohúngara) y a un medio de inserción tan hostil como podía serlo, a principios de siglo, el Harlem predominantemente católico e irlandés. A partir de esta síntesis imposible, el adolescente Ira Stigman experimenta un sentimiento de aislamiento, de *no pertenencia* –tanto al judaísmo, que rechaza por hacerlo «diferente», como al mundo de los gentiles, que lo rechazan por ser judío–, determinante en última instancia de la opción por ese oficio solitario que es la literatura, así como, en un mismo y cruel movimiento, de sus particulares «grilletes forjados por la mente» (cita de Blake), grilletes que acabarían aprisionándolo tras aquel prometedor comienzo de 1934.

Al evocar los tres grandes entornos que dominaron su infancia, y que constituyen de algún modo los tres ejes sucesivos en torno a los que gira esta parte del ciclo (la gran familia judía, especialmente materna, cuyos miembros, casi todos recién llegados, chapurrean una mezcla de yidish, polaco e inglés; el colegio *irlandés* y *goy*, y el almacén de *delicatessen* donde obtendrá su primer empleo, como ayudante en el depósito y recadero), Roth no deja de lamentar una y otra vez el haber desaprovechado estos elementos autobiográficos, cuando todavía estaban frescos en la memoria, para haber continuado su carrera literaria: «¿Cómo pudiste dejar que aquella vida, toda aquella vida y configuración y agudeza y conflicto se te escaparan?» (pág. 134); «Aquello hubiera debido ir a parar a una novela...» (pág. 99); «Aquel sentimiento doloroso de oportunidad perdida...» (pág. 190).

Y sin embargo, a pesar de que lo que, sobre esta base, se propone tar-

díamente es en apariencia modesto («...Bueno, rescata lo que puedas, recuerdos raídos que brillan suavemente en la memoria»), el resultado no lo es, sino más bien todo lo contrario. El milagro es obvio: gracias a una pericia narrativa que no dejó de crecer durante el tiempo en que, sin publicar, continuó no obstante escribiendo (de hecho, según explica, este ciclo novelístico se alimenta de una serie de notas mecanografiadas, relatos cortos, proyectos literarios abortados, que va introduciendo en el ordenador del que ahora se sirve para dar forma a su obra), y a la sabiduría que otorga la vejez cuando se ha vivido a fondo, Roth consigue transformar el recuerdo *raído* en imagen viva y el brillo *suave* en poderoso resplandor. De ahí que haya que preguntarse, una vez más, si la brecha temporal interpuesta entre lo que se cuenta y el acto de contar (en este caso, un lapso de cerca de setenta años) –o lo que es casi lo mismo, la desesperación por capturar un pasado que inexorablemente parece deshacerse en la memoria–, no será en realidad la condición necesaria para mantenerse lo más fiel posible a ese tiempo perdido. Parafraseando el título de este volumen, el arte de Henry Roth brilla sobre el Mount Morris Park que lo vio merodear en su infancia, y nos lo devuelve, junto al eco de todos los que vivieron a su alrededor, intacto.

Precisamente, es aquí, en Mount Morris Park, donde el niño Roth tiene por primera vez la revelación de su vocación de escritor. Al pasar por debajo de la colina «en el crepúsculo otoñal, con el lucero de la tarde al Oeste, en el cielo límpido sobre el campanario de madera», se le aparece «un problema que nunca había soñado que nadie pudiera plantearse. ¿Cómo decirlo? [...] Palabras que concordarán, que concordaran con aquella estrella que flotaba sobre la colina y la torre; ¿qué palabras concordaban?»

Y esta sensación de concordancia –o sea, de veracidad, de profundo respeto al mundo y a los que lo habitan, sean seres vivientes o cosas– es la que emerge de la escritura de Roth en este libro, página tras página. Si habla de la familia, de Mamá (esa Mamá abnegada y resignada a la que ama por encima de todo), de Papá, de *Zaida* (abuelo) o *Baba* (abuela), del tío Louie (en realidad sobrino del padre, pero mayor que éste, y enamorado locamente de Mamá) o del tío Moe (hermano de Mamá, pero por quien ella había estado atraída sexualmente en su juventud), sentimos a cada uno de ellos respirar, olemos lo que huelen, vemos sus gestos, entramos en sus sueños, comprendemos sus actos –grotescos o sublimes– por sobrevivir en una tierra nueva y extraña. Si se trata

del almacén, desfilan ante nuestros ojos todos y cada uno de los manjares que Ira y su jefe también judío, Klein, van seleccionando y metiendo con escrupuloso cuidado en la cesta que aquél acarreará hasta las casas pudientes del barrio y más allá. Todo, en efecto, *concuerda*, y lo cotidiano, «lo sórdido cotidiano» (otra cita de Joyce, maestro ahora repudiado por Roth, pero de quien conserva innegablemente su huella, sobre todo en los punzantes diálogos del almacén) se transmuta en poesía y se eleva hasta la eternidad.

Ahora bien, si todo esto es resultado de la larga espera del novelista, de su dilatado y doloroso período de abstinencia literaria, entonces, a pesar del sufrimiento, valió la pena esperar. Como merece la pena aguardar pacientemente la publicación del resto de un ciclo que no podía inaugurarse de un modo mejor.

Ricardo Dessau

La última antología*

Si hasta los años 70 las antologías fueron acontecimientos editoriales decisivos para compartimentar la poesía española del siglo XX, a partir de esta fecha han pasado a ser hechos irrelevantamente cotidianos, hasta el punto de poder contar por docenas las publicadas sobre la última poesía española en la década de los 90. *El último tercio del siglo (1968-1998)* sería otra más a sumar en dichos cálculos, si no fuera por el prólogo de José-Carlos Mainer que sale a nuestro paso en su propio título: «Para otra antología». Pese a las intenciones del editor de «aclarar y concretar de la mejor manera posible» (7), esta subtitulada *Antología consultada de la poesía española* es tan prescindible y arbitraria en su selección y consultas como cualquier otra.

Sin embargo, *El último tercio del siglo* está apuntando indirectamente a un fenómeno que, desde la perspectiva que nos permite 1999, podemos y debemos ya plantear: la

* El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española, *Madrid, Visor, 1998.*

continuidad de la poesía española del siglo XX, especialmente desde la década de los años 20. Esta continuidad se opone al relato crítico habitual, hecho de hipotéticas novedades y falsas rupturas, propias de las parcelaciones generacionales marcadas por *tantas* antologías que siempre han operado con el fantasma de lo nuevo frente al anquilosamiento de lo anterior: afán de novedad y profecía que relacionamos más con los criterios comerciales de una oferta publicitaria que con la historia de la literatura. Quizá debamos aceptar que lo que habitualmente denominamos historia literaria tenga muy poco que ver con la literatura.

La periodización marcada por esta antología (1968-1998) permite a José-Carlos Mainer establecer tres puntos de referencia sobre el último tercio del siglo que propician una serie de consideraciones estéticas, historiográficas y publicitarias: 1.º) la ficción de ruptura de *Nueve novísimos* con la poesía española de posguerra; 2.º) el viraje de los años 80: desde una pluralidad de tendencias, en el primer lustro, a una estética dominadora, en el segundo; y 3.º) los tristes pleitos de la última década.

El punto de partida nos exige ya una consideración: debemos situar la pretendida e iconoclasta innovación novísima como una de las tres artificiales polémicas o simplificaciones de manual a las que nos tiene habituados el relato de la poesía española de posguerra, junto a las polémicas del «compromiso» literario y «conocimiento-comunicación», que sirvieron, a su vez, para autopromocionar y diferenciar a la generación anterior. Esta dinámica de estériles polémicas tendrá continuidad en los patéticos enconos de la última década: «sentimentales» *versus* «conflictivos», «poetas de la experiencia» *versus* «de la diferencia», los que triunfan *versus* los resentidos. La propia imprecisión terminológica de estas polarizaciones nos está avisando de otras fisuras de mayor calibre. Tenemos la impresión de que no se sabe sobre qué se está hablando; aunque sí se sepa, según el bando, sobre quiénes, o más exactamente, contra quiénes se está hablando. La reducción maniquea de la poesía española contemporánea en tirios y troyanos, tal como viene ocurriendo, especialmente desde 1950, es un claro indicio de corporativismo poético, de cómo el concepto de grupo sustituye al de «poética»; además, revela un pernicioso hábito crítico: se lee, comenta y procesa poesía a través de las antologías. La lectura de los libros –y no, la de las antologías– nos debería llevar a las múltiples tendencias que conviven dentro de cada poeta e incluso dentro de cada título.

Con respecto a la imprecisión terminológica y su red de confusiones, sirva de ejemplo el tan citado sintagma: «poesía de la experiencia», que corresponde a una cita indirecta del libro de Rober Langbaum (*The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*) a través de Jaime Gil de Biedma, cuya poética tan en deuda estuvo con dicho estudio de 1957, pero que en España casi nadie había leído, al menos hasta la reciente traducción de Julián Jiménez Heffernan. Como comenta José-Carlos Mainer con oportuna intención, tanto Valente como Carnero y Gimferrer hicieron monólogos dramáticos, o la genuina forma interior de la poesía de la experiencia, que no tiene nada que ver con ninguna tendencia temática o reducción lingüística: «Cuando el lector de dentro de cincuenta años encuentre la palabra *experiencia* podrá pensar que se refería muy bien a las desoladas reflexiones de Carnero sobre el lenguaje en un poema como *Ostende*» (38). En otros términos, y anotemos ya una de las principales conclusiones que propicia *El último tercio del siglo*: tampoco es tan difícil sintetizar teóricamente *metalenguaje* con *vitalismo poético*, ya que para ninguno de los poetas antologados *ser poeta* no es nada distinto de *estar vivo*.

Todas las antinomias que recorren nuestra poesía desde la década de los años 20, tales como: poesía abstracta/vital, formal/contenidista, lingüística/social, etc., son, por un lado, un círculo vicioso que nos remite a la problemática del vitalismo poético en sus múltiples variantes (tal como fue formulada por Juan Carlos Rodríguez en *La norma literaria*), desde las *experiencialistas* a la ideología de la forma *pura*, según se trate del deseo de dicotomizar o insertar la poesía en la vida, o según el grado de confianza en el poder analógico del lenguaje poético. Por otra parte, lo que revelan dichas antinomias, más que una idea alfa u omega de la poesía, es la progresiva puesta en duda, a lo largo del siglo, de la misma idea de la poesía y su práctica poética. Desde los ritos territoriales de vanidad y banalidad de nuestra reciente sociedad literaria, nos situamos ante la verdadera cuestión de fondo que nos planea esta antología a través de tres olvidadas preguntas: ¿Qué sentido tiene hoy escribir poesía en España? ¿Qué función tiene la reprivatización de la literatura en nuestra más reciente vida social? ¿Es la historia de la poesía, desde *Poesía española contemporánea* de Gerardo Diego, algo más que la posibilidad de figurar periódicamente en alguna antología?

José Teruel Benavente

Vidas y muertes de Quevedo*

No faltan trabajos biográficos sobre Francisco de Quevedo. Canónicos antiguos (Tarsia), menos antiguos (Julián Juderías) y modernos (Astrana Marín), ocurrencias literarias (Ramón Gómez de la Serna) y textos de divulgación (Clara Campoamor, Ramón de Garciasol), además de los apartados correspondientes en las ediciones críticas. Faltaba un trabajo, digamos científico y actual, que es el encarado por el profesor Jauralde Pou.

Biografiar a Quevedo presenta las dificultades propias de toda vida barroca: ocultación, máscara, metáfora, eufemismo, tenebrismo físico y moral. En el caso quevedesco, por ejemplo, nada sabemos de su vida íntima, más allá de la conjetural intimidad que todo poeta pone en escena con sus versos. Se sospecha un itinerario de tabernas y burdeles, algún amor candente, pero los detalles no aparecen. Su existencia familiar fue apenas más que nula, sus amistades –si se exceptúan sus relaciones políticas y cortesanas– poco más que su familia. Se casó tarde con una viuda a la que trató escasamente; no tuvo hijos; sus restos andan dispersos, como tantos huesos ilustres de esta península; de sus retratos ninguno está autenticado suficientemente; un famoso busto suyo se extravió en los pasillos de la Biblioteca Nacional madrileña; etcétera.

En vista de tantas exigencias planteadas por los huecos documentales, Jauralde ha renunciado a la imaginación biográfica y nos ofrece un cumplido archivo protocolario y bibliográfico, a veces ilustrado con fragmentos textuales del gran poeta y lancinante prosista. Cabe elogiar su laboriosidad y también objetar que no jerarquizara, a veces, sus papeles, pues no todos tienen la misma importancia. En efecto, cuentan más los matices del senequisto quevediano –de raíz tardomedieval y no clásica– que el detalle de sus pleitos por la Torre de Juan Abad o las minutas de sus testamentos.

Con todo, se explaya con la paradójica claridad de un mundo entenebrecido, la tensa duplicidad de Quevedo: su ortodoxia integrista católica y su nihilismo; su celebración de la materia a la vez como gloriosa y corrupta; su alabanza al poder y su arcaizante diatriba contra el dinero; sus ataques contra los

* *Pablo Jauralde Pou*: Francisco de Quevedo (1580-1645), *prólogo de Alonso Zamora Vicente, Castalia, Madrid, 1999, 969 pp.*

disidentes y distintos, y su necesidad de quedar excluido después de incluirse; su cortesanía y su culto por la soledad campesina; su erudición latinista y su sencillismo populista, castizo y suburbial; su amor a la suciedad y a la pureza.

Para Quevedo, la vida es un proceso mortal, una incesante agonía, y en esa caduca plenitud del tiempo, donde todo aparece para desaparecer, reside la exaltación que es placer y es pecado, crédito y deuda del hombre. Acaso se pueda encajar este retrato en las casillas del estoicismo, si por tal se entiende una filosofía de la vida encerrada en los límites de la vida misma, de lo que hemos convenido en llamar existencia. Y de ahí la modernidad existencial del escritor barroco, como de tantos otros coetáneos aparentemente deudores del dogma redentorista católico. Si Quevedo se puede considerar católico, ha de serlo congenial con una suerte de paradógico ateísmo, patéticamente judaico (por ello, quizá, su inquina contra los judíos): su mundo es resultado de una caída irredimible y el Redentor ha faltado a la cita.

Vista a vuelo de pájaro, esta vida se propone como la inversión de los caminos de perfección trazados durante el humanismo inmediatamente anterior. Es, más bien, un camino de imperfección, un sinuoso itinerario barroco que se abre con los zigzagueos de la novela picaresca. Quevedo, en particular, parece empecinado en enfangarse con sus intrigas, sus coimas, sus denuncias, sus arterías, que lo llevan finalmente a la cárcel, para conseguir la limpieza tras la mancha, la depuración tras la corrupción, con el solo premio del descanso mortal.

Encajado en sus fechas, resulta una cifra de la España regida por los Austrias menores, una suerte de esplendoroso pesimismo –de nuevo, barroco– propio de un imperio en alta actividad guerrera y diplomática, pero que se desmembra con cierta suntuosa fatalidad y exhibe sus miserias íntimas como parte de ese colectivo camino de imperfección antes aludido. El sentimiento dominante –temblor placentero de existir y cercanía del final– es la muerte, puesta en escena como una complaciente *Vanitas* del Seiscientos. Esto, quizá nadie lo supo decir mejor que el inventor de Don Pablos: «Nací muriendo y he vivido ciego/y nunca al cabo de mi muerte llego».

Blas Matamoro

Para la prehistoria de Popper

En 1934, Karl Popper publicó *Lógica de la investigación científica*, un texto canónico en epistemología y teoría de la ciencia. Con anterioridad, desde 1930, había trabajado en el tema componiendo un par de volúmenes, el primero dedicado a tratar de la inducción y refutar el inductivismo, y el segundo, a la demarcación entre ciencia y metafísica. Del primero se ha podido rescatar casi todo; del segundo, casi nada. Troels Eggers Hansen reunió y editó los materiales salvables en 1979, componiendo un robusto volumen donde se pueden seguir los pasos perdidos de la investigación popperiana*.

El punto de partida de Popper es la crítica del inductivismo, tal como ya había sido formulada por Hume: toda pretensión de basar la ciencia en la inducción se torna circular y propende a un «regreso infinito», pues la inducción ha de fundarse en otra inducción superior y así infinitamente. En consecuencia, lo que llamamos leyes científicas no se extraen de la naturaleza por medio de la observación, sino más bien, al contrario, se imponen a la naturaleza. Lo mismo ocurre con las teorías científicas. No podemos contrastar una proposición teórica con la totalidad de los casos empíricos que le competen. Si, obligadamente, reducimos la contrastación a un número determinado de ellos, lo que decimos pasa a ser una hipótesis, cuyo único índice de objetividad es la famosa falsabilidad popperiana: es científico lo que se puede refutar por medio de la experiencia.

Con estas propuestas, Popper hacía la crítica del cientificismo, la fe dogmática en la ciencia. Iba más allá: el verdadero científico no puede ser cientificista porque no puede ser dogmático. Su discurso ha de ser cuestionable desde dentro de sí mismo, a partir de sus comienzos, lo cual es lo opuesto al dogma, discurso sin autocrítica y en cuyo exterior no hay tampoco críticos sino enemigos.

A la vez, la crítica al inductivismo lo llevó a la paradoja deductiva: la ciencia siempre sabe más de lo que sabe, ya que no tiene en cuenta la totalidad de los hechos de su competencia –no podría hacerlo– y, sin embargo se refiere también a ellos (una ley científica no admite excep-

* *Karl R. Popper*: Los dos problemas fundamentales de la epistemología. Basado en los manuscritos de los años 1930-1933, *Edición de Troels Eggers Hansen, Traducción de María Asunción Albisu Aparicio, Tecnos, Madrid, 1999, 577 pp.*

ciones). Es, por lo tanto, una actividad a «la cual le va bien», que tiene éxito con los hechos, algo que ya había sostenido Poincaré tiempo antes que Popper. O, si se prefiere, lo que ha sido siempre el tesoro del escepticismo entendido como una gnoseología: decir la verdad a sabiendas de que puede ser errónea.

En este marco, la ciencia no pretende, como en sede sustancialista o realista, dar cuenta de la esencia de las cosas, sino hacer una caracterización unívoca de ellas. Todo conocimiento científico es, en consecuencia, conocimiento posible de unos objetos también posibles. Teoreticista y empirista a la vez, Popper intenta escapar a los deberes de cualquier escuela y reformular las categorías correspondientes. Por ejemplo: no descarta el valor de las convicciones, que considera absolutas, pero encierra lo absoluto en lo subjetivo, en tanto relativiza toda objetividad, la ciencia en primer lugar. Igualmente, el método científico no es el procedimiento que sirve para descubrir lo verdadero, sino el que fundamenta dicha búsqueda.

Popper consiguió construir un artefacto sólido y duradero. No le faltaron contradictores (algunos, como Lakatos, comentando sus líneas fuertes o, como dice el mismo Lakatos, su núcleo duro) y objetores que no consideraron aplicables sus propuestas a las llamadas ciencias sociales. Tampoco se salvaron de la embestida sus observaciones sobre el imperialismo de la historia y su requisitoria contra Platón, Hegel y Marx como maléficos inventores de la sociedad cerrada contemporánea.

Pero, más allá de sus derivas externas, me parece interesante advertir cómo el mismo Popper, con inteligencia y honestidad intelectual, diseña las propias dificultades de su tarea. La mayor, diría, proviene de su querencia positivista: la epistemología como Ciencia de las ciencias, ciencia a la vez derivada y secundaria, por una parte, y suprema y fundante, por otra.

Mirada popperianamente, no puede haber una Ciencia de las ciencias, una Ciencia que trate a las ciencias como éstas hacen con la experiencia. Sería circular y entablaría un *regresus ad infinitum* como el denunciado por Hume. Por otra parte, ¿quién es el sujeto de la experiencia que confirma o refuta una teoría? Popper habla vagamente de un sujeto fiable y razonable, quizás un especialista, un hombre de ciencia, una suerte de sujeto modélico o trascendental que proviniera de la aborrecida metafísica. Popper, en esto buen positivista, intenta denodadamente despejar el campo de cualquier propensión metafísica. Pero haber, hayla.

¿No es metafísica, acaso, la kantiana confianza en que la naturale-

za observa ciertas regularidades que se corresponden con las internas del sujeto que la estudia? Esto es explicar y explicar es metafísico, según sostiene Popper. Lo mismo ocurre con la que es, quizá, la preocupación fuerte de Popper: la relación entre sujeto y realidad, entre la incierta realidad y la certeza subjetiva, que nada tiene que ver con ella y abre, de nuevo, el espacio de la metafísica. Ya Wittgenstein insistió en que la verdad, tarea de la ciencia, es un encuentro o producción de sentido. Popper coloca el sentido en el apriori de la ciencia, en el proyecto de verdad. Lo que tiene sentido por sí mismo y no puede ser desmentido ni confirmado por la experiencia, es el fundamento de la ciencia que se las ve con la experiencia. Y esto también es metafísico.

Releer la prehistoria de Popper es utilísimo no sólo para trazar su historia sino también para ver que la historia interviene en la construcción de la ciencia, mal que le pese al propio Popper. La refutación del error hace necesario el error y la crítica de la experiencia hace necesaria la experiencia. La sucesión de errores y verdades, ambos hipotéticos, y la necesidad de experienciar el conocimiento entabla, precisamente, una historicidad de la vida científica, algo que Popper rechazaría como intrusión del historicismo, como imperialismo de las ciencias históricas sobre las demás ciencias. Popper es histórico a su manera y a pesar de él mismo. Al haber señalado sus límites e identificado su alteridad, ha rendido un gran servicio a la inteligencia, porque siempre es inteligente saber quién el otro de cada cual, sin el que no hay cada ni cual.

B. M.

El fondo de la maleta

Las manos de Velázquez

Como toda biografía barroca, la de Diego Velázquez parece pintada por un tenebrista. Abundan en ella las oscuridades y los embozos, y poco se sabe en cuanto a personajes y momentos esenciales de su vida. El enigma se prolonga en sus cuadros. ¿Quién es la dama que pasa por Venus en el célebre desnudo? ¿Por qué las luces que penetran la cámara de *Las Meninas* corresponden a dos distintos momentos del día? ¿Qué hacen las damas que visitan el taller de *Las Hilanderas*, observando un tapiz que cierra y a la vez abre el fondo del cuadro?

Para culminar estos barrocos misterios, se ha decidido celebrar el centenario del pintor sevillano con un intento de hallar sus restos mortales. Dos pesquisas escarban en el subsuelo madrileño por ver si estos o aquellos huesos le corresponden. En especial, se insiste sobre sus manos, por el plomo que puede haber quedado en sus uñas, ya que dicho material era frecuente en la pintura de la época.

Unas escenas propias de la barroca alegoría de la Vanidad han resultado provocadas por las investigaciones: tumbas reabiertas, restos de seca piel, espadas herrumbradas, ricos jubones, herreruelos y calzas deshilachados por los siglos y los parásitos, parecen alegorizar la efímera materialidad de este mundo.

Las aparentes manos de Velázquez, si suyas son algunas de las halladas, han sido visitadas por la muerte, desolladas, reducidas a un esquema de tiernos huesecillos. Entre tanto, las verdaderas manos de Velázquez siguen en otra parte. Son las que dejaron su huella incomparable sobre la superficie de sus lienzos. Esas manos están vivas y difícilmente las alcance la corrupción de los olvidadizos y los eruditos. Esas manos continúan haciéndonos los mismos enigmáticos signos que hicieron a los contemporáneos del maestro, hace trescientos años.

Colaboradores

CARLOS ALFIERI: Periodista y escritor argentino (Madrid)
JORGE ANDRADE: Narrador argentino (Buenos Aires)
JAVIER ARNALDO: Crítico de arte español (Madrid)
ANA CALVERA: Crítica de arte española (Barcelona)
PEDRO CARRERAS LÓPEZ: Historiador español (Madrid)
JOSÉ MARÍA CEREZO: Crítico de arte español (Madrid)
RICARDO DESSAU: Periodista y crítico argentino (Madrid)
JORDI DOCE: Poeta y ensayista español (Oxford)
GUSTAVO GUERRERO: Ensayista venezolano (París)
ANA IRIBAS RUDÍN: Crítica de arte española (Madrid)
JERÓNIMO LÓPEZ MOZO: Autor teatral y crítico español (Madrid)
ODO MARQUARD: Filósofo alemán (Friburgo, Alemania)
JOSÉ MARÍA CARMONA: Poeta español (La Coruña)
VICENTE PATÓN: Crítico de arte español (Madrid)
RAQUEL PELTA RESANO: Crítica de arte española (Madrid)
DAVID REHER: Demógrafo norteamericano (Madrid)
REINA ROFFÉ: Novelista y crítica literaria argentina (Madrid)
PEDRO TERUEL BENAVENTE: Crítico español (Madrid).
DOMINIQUE VIART: Ensayista y crítico francés (Universidad de Lille)



Rafael de Penagos: Ilustración por la *Esfera* (1916

Boletín

INSTITUCIÓN LIBRE de ENSEÑANZA

Nº 34 - 35

Nicolás Sánchez Albornoz ● Adolfo Sotelo Vázquez ● Leoncio López-Ocón Cabrera
José Calvo González ● Juana Sánchez-Gey Venegas ● José Lasaga Medina
Francisco Giner de los Ríos ● Julián de Zulueta
Eduardo Martínez de Pisón ● Josefina Gómez Mendoza ● Dezso Csejtei

Director
Juan Marichal



España: 1.300 ptas.
Extranjero: 2.200 ptas.

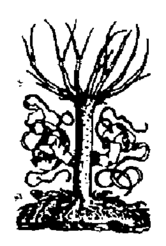
Suscripción (*cuatro números*)
España: 3.000 ptas.
Extranjero: 5.200 ptas.

Edita:
FUNDACIÓN FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS
Paseo del General Martínez Campos, 14
Teléfono 91 446 01 97 Fax 91 446 80 68
28010 MADRID

Con el patrocinio de





CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

AGOSTO 1993

SEPTIEMBRE-OCTUBRE 1993

NOVIEMBRE 1993

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

DIRECTOR ADJUNTO

José M. Sánchez Ron

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del C.S.I.C.

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 28 33

Arbor

ciencia pensamiento y cultura

LOS ÍNDICES DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS» EN CD-ROM

Con motivo de cumplir cincuenta años de edición ininterrumpida, *Cuadernos Hispanoamericanos* ha editado sus índices en CD-ROM. A lo largo de este medio siglo la revista ha publicado cerca de cien mil páginas de texto que han dado lugar a unas catorce mil entradas. Por ellas, quien consulte el citado CD-ROM podrá acceder a los autores de los artículos, los mencionados en ellos, las materias que tratan y las fechas de publicación, con los cruces que prefiera efectuar durante la consulta.

Este CD-ROM es un instrumento indispensable para manejar la colección de la revista, cuyo volumen y diversidad temática resultan inaccesibles o de muy difícil acceso por otros medios. También es un precioso material de trabajo para los investigadores de las distintas disciplinas de las que se ha ocupado la revista entre 1948 y 1997.

Los índices así informatizados serán remitidos gratuitamente a los suscriptores y a quienes mantienen canje con *Cuadernos Hispanoamericanos*. También se podrán adquirir mediante cheque bancario a la orden de Admón. General de la AECI, remitido al administrador de la revista, en Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. El precio del CD-ROM es de mil pesetas dentro de España y diez dólares fuera de ella.

Próximamente:

Dossier:
El teatro español contemporáneo

Centenarios:
La Celestina y Diego de Velázquez

Correspondencia de Vicente Blasco Ibáñez

Notas sobre Fernando Solanas, Alberto Gerchunoff y Francis Fukuyama

Lorand Gaspar
Diario de Patmos



MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES DE ESPAÑA

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL



COOPERACIÓN ESPAÑOLA

800 Pts.